Nick Böhnke, Christoph Richter, Christoph Schröder,
Martina Ide, Heidrun Allert (Hg.)

SPUREN DIGITALER ARTIKULATIONEN

Interdisziplinäre Annäherungen an Soziale Medien als kultureller Bildungsraum

[transcript] Digitale Gesellschaft

Nick Böhnke, Christoph Richter,
Christoph Schröder, Martina Ide, Heidrun Allert (Hg.)
Spuren digitaler Artikulationen

Digitale Gesellschaft | Band 44

Nick Böhnke ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind post-digitale Formfindungen sowie Bilderfragen und Formprozesse in der Moderne.
Christoph Richter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Abteilung Medienpädagogik/Bildungsinformatik der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind kollaborative Wissenspraktiken und digitale Kulturtechniken.
Christoph Schröder befasst sich als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abteilung Medienpädagogik/Bildungsinformatik der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel mit partizipativen Forschungszugängen und Subjektivierungsformen im Rahmen Digitaler Kultur.
Martina Ide ist Akademische Oberrätin für Kunstdidaktik am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind digitale Medien und künstlerische Prozesse sowie Theorie der Kunstdidaktik.
Heidrun Allert ist Professorin der Pädagogik an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind Digitalisierung und Algorithmisierung, netzbasierte und kreative Wissenspraktiken sowie Formen der Emanzipation im Netz.

Nick Böhnke, Christoph Richter,
Christoph Schröder, Martina Ide, Heidrun Allert (Hg.)

Spuren digitaler Artikulationen

Interdisziplinäre Annäherungen an Soziale Medien
als kultureller Bildungsraum

[transcript]

Die diesem Buch zugrundeliegenden Forschungsarbeiten wurden mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Förderschwerpunkt »Forschung zur Digitalisierung in der kulturellen Bildung« gefördert und im Rahmen des Projekts »Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung« durchgeführt. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autor:innen.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5974-0
PDF-ISBN 978-3-8394-5974-4
https://doi.org/10.14361/9783839459744
Buchreihen-ISSN: 2702-8852
Buchreihen-eISSN: 2702-8860

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Dank

In der Gegenwart des anderen kommt die Alterität ins Spiel. Und so findet jedes Forschungsvorhaben und erst recht jedes partizipative Forschungsvorhaben seinen Gegenstand in einer Textur zahlreicher Begegnungen derer, die sich im gegenseitigen Austausch und Spiel eines sich sukzessive annähernden Forschens zusammenfinden.

Unser Dank gilt all jenen Teilnehmer:innen, die uns in den vergangenen vier Jahren im Rahmen des Forschungsprojekts ›Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung‹ in regionalen, überregionalen und digitalen Forschungswerkstätten begegnet sind, die uns erlaubten, nahe an sie heranzutreten, ihre Perspektiven auf und ihr Erleben in den Sozialen Medien mit uns teilten und in einen gemeinsamen Dialog eintraten. Sie alle haben wesentlichen Anteil an der Entfaltung des Horizonts, in den wir die Prozesse einer kulturellen Bildung unter den Bedingungen der Postdigitalität mit diesem Band stellen möchten.

Danken möchten wir auch den engagierten studentischen und wissenschaftlichen Hilfskräften René Baltrusch, Wolfgang Berns, Kevin Ebsen, Helena Hintz, Annkatrin Hoyer, Martha-Lotta Körber, Arvid Lepsien, Lena Merker, Jawwad Sarfraz und Laura Zell, die sich insbesondere in die Planung, Organisation und Durchführung des partizipativen Forschungsprozesses wie auch die technische Realisierung der digitalen Präsenz des *Onlinelabors* einbrachten. Die Begegnung mit anderen und ihre Teilhabe am partizipativen Forschungsprozess wurde maßgeblich durch die Kooperationspartner:innen Friederike von Gross und Renate Röllecke von der Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur, Florin Feldmann und Christian Galonzka

vom Landesverband der Volkshochschulen Schleswig-Holstein, Peter Willers und Henning Fietze vom Offenen Kanal Schleswig-Holstein, Uli Tondorf vom Aktion Kinder- und Jugendschutz Schleswig-Holstein e. V., sowie Michael Vesper aus der Geschäftsstelle Allgemeine Wissenschaftliche Bildungsangebote an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel ermöglicht. Ihnen sei an dieser Stelle für ihr Engagement und den regen Austausch gedankt.

Die interdisziplinäre Kooperation mit dem Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, die Perspektiven weitete und neue eröffnete, wurde von Klaus Gereon Beuckers, dem Lehrstuhlinhaber am Kunsthistorischen Institut, ermöglicht, unterstützt und durch wertvolle Impulse bereichert. Dafür sei ihm herzlich gedankt.

Und nicht zuletzt gilt unser ausdrücklicher Dank dem Bundesministerium für Bildung und Forschung der Bundesrepublik Deutschland, das unser Projekt und die hier nun vorliegende Abschlusspublikation gefördert hat.

Die Herausgeber:innen, Mai 2022

Auf den Spuren digitaler Artikulationen
Grundlegungen einer interdisziplinären Annäherung

Nick Böhnke, Christoph Richter, Christoph Schröder, Martina Ide & Heidrun Allert

Die Digitalisierung ist gegenwärtig so weit fortgeschritten, dass die Digitalität eine omnipräsente, ubiquitäre Infrastruktur darstellt.[1] Diese postdigitale Umgebung ist nicht, wie das Präfix ›post-‹ nahelegen könnte, eine Situation nach dem Digitalen. Gegenwärtig unterliegt jegliches Handeln in irgendeiner Form und mehr oder minder offensichtlich den Bedingungen des Digitalen. Diese Bedingungen verändern und regulieren die Art und Weise, wie wir uns in der Welt zurechtfinden, wie wir agieren, anderen begegnen und mit ihnen interagieren. Dieses ›Inter‹[2] der Inter-aktion erinnert uns daran, dass die Digitalisierung ein

1 Jörissen, Benjamin: »Subjektivation und ästhetische Bildung in der post-digitalen Kultur«, in: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik 94(1) (2018), S. 51–70, hier S. 69.

2 Welt und Dinge stünden, so Martin Heidegger, nicht nebeneinander, sie durchdrängen einander, um dabei eine Mitte zu durchmessen, in der sie einig sind. In solcher Innigkeit würden Welt und Ding jedoch nicht miteinander verschmelzen, sondern voneinander geschieden bleiben. Zwischen ihnen, im Bereich des ›inter‹, zu deutsch ›unter‹, walte der ›Schied‹, sodass mit der eigentlichen Rede vom ›Unter-schied‹ eine Mitte auseinandergehalten würde, damit auf sie zu und durch sie hindurch Welt und Ding zueinander einig sein können. Heidegger, Martin: »Die Sprache« [1950], in: Ders.: Unterwegs zur Sprache (= Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hg.), Martin Heidegger: Gesamtausgabe, Bd. 12), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1985, S. 7–30, hier S. 22f.

Geflecht an Beziehungen mit unüberschaubaren Zwischenräumen des Interagierens hat entstehen lassen, das weder auf technische Artefakte noch auf den gekonnten Umgang mit Digitalisaten zu reduzieren ist. Vielmehr durchdringt das Digitale in immer umfassenderer Weise alle Sphären menschlicher Existenz und bedingt die Haltung eines offenen Denkens der Kontiguität und interdependenten Verwobenheit[3] von Materialien, digitalen Medien und Akteur:innen.[4]

Symptomatisch für diese ›tiefreichende Mediatisierung‹[5] und die Ausbildung mannigfaltiger Relationssysteme ›temporärer Kopräsenzen‹[6] ist das Auftauchen Sozialer Medien. Im Zusammenhang dieses Abschlussbandes, mit dem wir die Ergebnisse, Annäherungen und Spielräume des Denkens über Soziale Medien im Forschungsprojekt »Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung«[7] vorstellen, fassen wir Soziale Medien als digitale Plattformen und Anwendungen, mittels derer (1) Nutzer:innen eigene Inhalte für andere bereitstellen, (2) sich auf für sie bedeutsame Weise mit anderen Nutzer:innen in Beziehung setzen können und (3) die Möglichkeit haben, gemeinschaftlich zusammenzuarbeiten oder sich in Gemeinschaften zu organisieren.[8] Unter

---

3 Nancy, Jean-Luc: »Von der Struktion«, in: Erich Hörl (Hg.), Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt (= Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Bd. 8), Berlin: Suhrkamp Verlag 2011, S. 54–72, hier S. 61 u. 65.

4 Stalder, Felix: Kultur der Digitalität, Berlin: Suhrkamp Verlag [4]2019, S. 18.

5 Vgl. Hepp, Andreas: Deep mediatization, London: Routledge 2019.

6 Löffler, Petra: »Im Raum sein: Streunen – Erstrecken – Zerstreuen«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 5(2) (2014), S. 209–223, hier S. 222.

7 Das Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung wurde im Rahmen des Förderschwerpunkts DigitalisierunginderkulturellenBildung durch das BMBF (FKZ: 01JKD17059) gefördert. Als Kooperationspartner waren die Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur, der Landesverband der Volkshochschulen Schleswig-Holstein, der Offene Kanal Schleswig-Holstein sowie die Geschäftsstelle Allgemeine Wissenschaftliche Bildungsangebote der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel an dem Projektvorhaben beteiligt.

8 Vgl. McCay-Peet, Lori/Quan-Haase, Anabel: »What is Social Media and What Questions Can Social Media Research Help Us Answer?«, in: Luke Sloan/Anabel Quan-Haase (Hg.), The SAGE handbook of social media research methods, Los

diese recht weite Definition fallen unter anderem Chatangebote (z.B. WhatsApp, Telegram, Threema & Discord), Videoplattformen (z.B. YouTube, TikTok & Reels), Apps mit dem Fokus auf Bildinhalten (z.B. Instagram & Snapchat), aber auch andere Schauplätze des digitalen Austauschs (z.B. Pinterest, Wordpress-Blogs, Wikipedia, Yelp, Amazon-Rezensionen, Spieleplattformen wie Steam oder Epic). Sie sind Dreh- und Angelpunkt alltäglicher Kommunikation und bieten niedrigschwellige Möglichkeiten der Artikulation innerhalb verschiedenster sozialer Zusammenhänge.

Die interdependente Verwobenheit von Materialien, digitalen Medien und Akteur:innen in die Relationssysteme temporärer Kopräsenzen ist die grundlegende Bedingung Sozialer Medien. Mithin wird die Idee, Soziale Medien und digitale Applikationen seien Werkzeuge, Instrumente oder Ressourcen, über die wir intentional handelnd verfügen und derer wir uns in zweckdienlicher Absicht bedienen könnten, diskussionswürdig. Das Verwoben-Sein in die Relationssysteme bedingt ein Oszillieren zwischen bewusster Orientierung am Bekannten und Graden der Unbestimmtheit, die je situative Anpassungen erfordern und schließlich ursächlich für das organische und prozessuale Sich-Fortentwickeln der Systeme sind. So sind etwa der Einsatz von Hashtags, die Kommunikation mittels Emojis oder auch die Aufnahme, Nachbereitung und Verbreitung eines Selfies ohne entsprechende Technologien nicht denkbar. Umgekehrt sind die technischen Dinge aber nicht nur Voraussetzung, sondern auch immer Produkt eben jener praktischen Vollzüge, in die sie eingebunden sind. Die Art und Weise, wie wir uns die Welt erschließen, wie wir uns zu uns selbst verhalten und Beziehungen zu anderen eingehen, ist nicht losgelöst von jenen (digitalen) Technologien zu verstehen, die diese Verhältnisse vermit-

---

Angeles u.a.: SAGE reference 2017, S. 13–26, SAGE reference, S. 16–18. Quan-Haase, Anabel/Sloan, Luke: »Introduction to the Handbook of Social Media Research Methods: Goals, Challenges and Innovations«, in: Luke Sloan/Anabel Quan-Haase (Hg.), The SAGE handbook of social media research methods, Los Angeles u.a.: SAGE reference 2017, S. 1–10, SAGE reference, hier S. 5.

teln, sich in einem ›koevolutionären Prozess‹[9] gegenseitig bedingen und kontinuierlich transformieren.

Eine Verengung des Blicks auf die sich wandelnden technischen Möglichkeiten droht jedoch die kulturell vermittelten und aufeinander bezogenen Erwartungen der Entwickler:innen an die Bedingungen des Gebrauchs wie auch die Erwartungen der Anwender:innen an die Gebrauchsgewährleistungen technischer Dinge[10] aus den Augen zu verlieren. Was als jeweils angemessene Kommunikationsform im täglichen Miteinander gilt, wandelt sich im situativ vielfältigen Gebrauch von Text-, Bild- oder Sprachnachrichten. Angesichts der Ubiquität von Smartphones und ein immer weiter ausdifferenziertes Angebot an Messengerdiensten mag sich unser Verständnis der Bedeutsamkeit der Face-To-Face-Kommunikation, der akustischen Begegnung in der Telefonie oder der visuellen Archivierung durch das Anlegen (analoger) Fotoalben zwar bereits grundlegend verändert haben, dieser Prozess kann aber an keinem Punkt als abgeschlossen gelten. Immer und überall erreichbar zu sein und sich permanent einer schieren Überzahl von Eindrücken und Ansprüchen auszusetzen, hat mithin zum Auftauchen eines neuen, nur scheinbar gegenläufigen Phänomens, dem des ›Digital Detox‹, geführt, das vordergründig einen Weg aus der unverschuldeten Unmündigkeit herausbahnen soll. Doch wird jene Kur oft nur praktiziert, um sie zuerst einmal wortreich anzukündigen und dieses wohlfeil geplante Ereignis im Nachgang als neuen Content und Anspruch an andere zu präsentieren.[11]

9 Vgl. Shove, Elizabeth/Pantzar, Mika/Watson, Matt: The Dynamics of Social Practice. Everyday Life and how it Changes, Los Angeles: Sage 2012.

10 Siehe etwa Bucher, Taina: If…Then – Algorithmic Power and Politics. New York: Oxford University Press 2018.

11 Nymoen, Ole/Schmitt, Wolfgang M.: Influencer. Die Ideologie der Werbekörper, Berlin: Suhrkamp Verlag [4]2021, S. 18. Dinauer, Ramona/Osterhammer, Franziska: »Smartphone-Sucht. Gegen die Löcher im Tag«, in: Süddeutsche Zeitung vom 20.12.2020, https://www.sueddeutsche.de/panorama/handy-bildschirmzeit-millenials-the-social-dilemma-smartphone-1.5151330?reduced=true (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

Omnipräsenz und Unverfügbarkeit des Digitalen

Die »selbstverständlich gewordene Allgegenwart digitaler Medien«,[12] die im sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskurs vermehrt unter dem Begriff der ›Postdigitalität‹ diskutiert wird,[13] entzieht sich nicht zuletzt aufgrund ihres relationalen Charakters jedem Versuch, sie auf ein begrifflich eng zu umgrenzendes Phänomen einzuhegen. Denn unter den Bedingungen der Postdigitalität realisieren sich wechselnde Praktiken, deren temporäre Erscheinungen zu immer neuen Hybriden kombiniert werden, die an jeweils divergierenden Punkten eines fließenden Übergangs vom Analogen zum Digitalen auftauchen und mal stärker zur einen, ein anderes Mal stärker zur anderen Sphäre tendieren können.[14] Das ›doing social media‹ vollzieht sich gleichermaßen im individuellen Akt des Auswählens und Aufzeichnens wie auch im intersubjektiven Akt des Mitteilens und Teilens. Das Sharing durch den Upload von Beiträgen, das Produzieren von Stories und Reels oder das Live-Streaming mögen der Bedingungen des Digitalen bedürfen, doch sind diese Praktiken zumeist analogen Pendants entlehnt, weniger vollkommen neu als durch koevolutionäre Prozesse transformiert. Folglich hat jede Analyse von Interaktion und Artikulation in den digitalen Sozialen Medien die Übergänglichkeit der Vollzüge mitzudenken und demgemäß präzise aufzuzeigen, an welchen Abschnitten der Prozesse sie jeweils zu verorten sind. Wie und auf welche Art und Weise sind die diversen ästhetischen Kanäle, technischen Möglichkeitsspielräume und tatsächlich realisierten Handlungen miteinander verwoben?

Der anhaltende Strom immer neuer Beiträge und die zunehmende Verbreitung von Formaten, die von anderen Nutzer:innen der Plattfor-

---

12 Klein, Kristin/Noll, Willy: »Postdigital Landscapes«, in: Kristin Klein/Willy Noll (Hg.), Postdigital Landscapes. Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt, 2019, S. 8–14, hier S. 9.

13 Cramer, Florian: »What Is ›Post-digital‹?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.), Postdigital Aesthetics, London: Palgrave Macmillan UK 2015, S. 12–26. DOI: 10.1057/9781137437204_2

14 Thalmair, Franz: »Postdigital 1: Allgegenwart und Unsichtbarkeit eines Phänomens«, in: Kunstforum International 242 (2016), S. 39–53, hier S. 39f.

men meist nur für kurze Zeit wahrzunehmen und aufzufinden sind, bevor sie den Blicken wieder entzogen werden, stärken die Orientierung an der Erfahrung des Gegenwärtigen.[15] Die damit einhergehende Betonung der ›Liveness‹, löst die Praxis des ›doing diary‹, die Praxis des Archivierens, die noch darauf abzielte, eine auf Dauer gestellte Kommunikation und Zirkulation von Inhalten zu gewährleisten, zusehends ab.[16] Mit der Liveness als präferierter Form des Interagierens, die Zeit als wesentlichen Faktor einschließt, findet etwa die Applikation ›Instagram‹ zu jener in ihrem Namen transportierten und emphatisch betonten Unmittelbarkeit. Mehr denn je finden Artikulation und Interaktion in der Struktur des Gegenwärtigen statt, einer Struktur, die sowohl in den technischen Möglichkeiten wie auch in den aus den medialen Nutzungspraktiken resultierenden Netzwerkeffekten begründet liegt.[17]

Diese, unsere historische Gegenwart gestaltet sich unter den Bedingungen der Postdigitalität nunmehr als eine, so Hans Ulrich Gumbrecht, ›breite Gegenwart‹.[18] Die Digitalität hat den Raum aus der Kom-

---

15 Ob die Beiträge wirklich gelöscht oder ob sie nur dem eigenen Zugriff entzogen werden, ist für die Nutzer:innen hierbei oft nicht ersichtlich.

16 Gerling, Holschbach und Löffler fokussieren in ihrer Studie zum »Bilder verteilen« auf den fotografischen Akt des ›doing photography‹ und stellen die Relationalität von individuellem Akt des Aufzeichenens und intersubjektivem Akt des Mitteilens und Teilens heraus. Demgemäß werden die aufgezeichneten Bilder über Smartphones versendet, in soziale Netzwerke hochgeladen, dort von anderen Nutzer:innen wahrgenommen, kommentiert und nicht zuletzt archiviert. Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra: Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 10.

17 Insofern die Analyse digitaler Formen präzise aufzuweisen hat, an welcher Stelle Technologien mit welchem Zweck zum Einsatz gekommen sind, schließt der Begriff der ›Form‹ innerhalb der fließenden Grenzen digitaler Medien Faktoren wie die verlustfreie Reproduzierbarkeit und damit die Faktoren der Zeitlichkeit und mithin der zeitnahen Interaktion ein. Bruhn, Matthias/Pratschke, Margarete/Bredekamp, Horst/Werner, Gabriele: »Formschichten: Die Analyse digitaler Form«, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 3(2) (2006), 9–17, hier S. 12.

18 Mit dem Begriff der ›breiten Gegenwart‹ beschreibt Gumbrecht die Verbreiterung des eigentlich schmalen Zwischenraums einer Gegenwart, die in den All-

munikation eliminiert und das Kommunizieren unter- und miteinander erheblich beschleunigt, sodass Gedanken lediglich noch vom einen zum anderen weitergegeben und in einem Prozess des Zirkulierens gehalten werden, da das Handeln im Durchgang durch die Gegenwart und im Vollzug jener aus der Vergangenheit abgeleiteten und erfahrungsgetragenen Auswahl aus den Möglichkeiten der sich öffnenden Zukunft stattfindet.[19] Als Anpassung an die postdigitalen Bedingungen erlaubt das Zirkulieren, da es am Laufen gehalten werden muss, kein Verweilen,[20] kein Sich-Zurücknehmen aus der Zukunft, kein Sich-Losreißen von der linearen Zeitordnung zugunsten des Sich-Aufhaltens in einer zentrierten Gegenwart.[21] Die Zeit der Gegenwärtigkeit, die es braucht, um sich mit einer Situation im Hier und Jetzt zu konfrontieren, sich in ihr zurechtzufinden und aus ihr Konsequenzen abzuleiten, wird von einer nicht abreißenden Sequenz momenthafter ästhetischer Reize abgelöst. Jede Gegenwart wird immer schon von einer nächsten sinnlich-affektiven Qualität überboten und der Fortschritt normativ weitgehend neutralisiert.[22] Im extremsten Fall kann der Verlauf der Zeit als lose Aneinanderreihung voneinander unabhängig erscheinender Gegenwarten ohne Telos und mithin ohne aus der Vergangenheit abgeleitete Handlungsperspektiven erfahren werden.

---

tagskonventionen der »historischen Zeit« als linearer Durchgang von der zurückgelassenen Vergangenheit in eine Zukunft wahrgenommen worden ist, die neue Möglichkeiten gebiert, die wiederum aus den Erfahrungen der Vergangenheit und Gegenwart heraus zu bewältigen sind. Anstatt ihre Verbindung mit der Gegenwart im Absinken in die Vergangenheit als Orientierungswert zu verlieren, würden digital angesammelte und aufgestaute Vergangenheiten unsere Gegenwart überschwemmen. Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart, Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, S. 15f.

19 Ebd. S. 15.

20 Ebd. S. 139f.

21 Theunissen, Michael: »Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen« [1990], in: Ders.: Negative Theologie der Zeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, S. 285–295, hier S. 286f. u. 290f.

22 Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung [2012], Berlin: Suhrkamp Verlag [7]2021, S. 45.

Als je Gegenwärtiges adressiert der Begriff der Gegenwart den punktuellen Moment des ›Jetzt‹, doch ist dieses Jetzt ein vages, ein minimales zeitliches Intervall, das nicht greifbar ist und seiner Identifizierung widersteht, weil es sich permanent bewegt und verschiebt. Jeder Versuch einen Augenblick durch das Bewusstsein erfassen zu wollen, muss sich auf ein bereits Vergangenes richten, hängt also jenem Jetzt-Punkt, auf den es sich zu beziehen sucht, zwangsläufig nach.[23] Dieser Eindruck eines andauernden Nicht-auf-der-Höhe-der-Zeit-Seins mag ausschlaggebend dafür sein, dass wir dazu neigen, ästhetische Ereignisse zuzulassen, um des »Aufstands der Gegenwart«[24] gewahr zu werden. Eine Teilnehmerin des *Onlinelabors* unterbrach etwa kurz ihren Heimweg, um auf die Frage eines Freundes, ob es in Frankfurt regne, umgehend mit einer Fotografie zu antworten. Das aufgenommene Bild zeigt die in diesem Augenblick tiefstehende, zwischen Gebäuden, Bäumen und einer Ampel hindurchscheinende und den Blick der Fotografin im Gegenlicht blendende Sonne. Über den Messengerdienst Telegram versendet, kann die Teilnehmerin über die Beweggründe, warum sie in jenem Augenblick an eben jenem Ort haltmachte, nur mutmaßen, dass sie eine bestimmte Atmosphäre wahrgenommen habe, die sie habe einfangen wollen. Doch wäre es »spannend zu erfahren, wie das Foto vom Empfänger aufgenommen wurde […].« Zweifellos vermittelt die Fotografie die Information, dass es in diesem Augenblick »keinen Regen in Frankfurt« gab,[25] doch bedingt das fotografische Einfangen des ästhetischen Ereignisses die mediale Brechung des Wahrgenommenen durch ein Bild, dessen Zweck es sein sollte, zu informieren. Die von der Teilnehmerin artikulierte

23 Quent, Marcus: Gegenwartskunst. Konstruktionen der Zeit, Zürich: Diaphanes 2021, S. 28.

24 Seel, Martin: »Von Ereignissen« [2003], in: Ders.: Paradoxien der Erfüllung. Philosophische Essays, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2006, S. 11–26, hier S. 19f.

25 TienErr: Kein Regen in Frankfurt [Forschungsbeitrag im Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung], 2020, https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/beitrag_1663.html (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

Unsicherheit bezüglich des Vermögens zur Vermittlung lässt erahnen, dass diese Brechung möglicherweise nicht verlustfrei vonstatten geht.

Das, was Andreas Reckwitz das ›Kreativitätsdispositiv‹ nennt, fördert die Abweichung vom Standard, das Finden des Neuen.[26] Die Teilnehmerin hielt hier ja einen Augenblick inne, um etwas von ihr Wahrgenommenes festzuhalten, das anderen letztlich nicht bruchlos zu vermitteln ist, weil sie ihre Gegenwart nicht teilten, selbst das gegenwärtig Wahrnehmbare nicht wahrnahmen. Mithin fördert das Kreativitätsdispositiv das Gegenwärtig-Haben jener von H. U. Gumbrecht beschriebenen »Situationen der Insularität«.[27] Jedoch erscheint dieses Dispositiv als soziales Gebilde dysfunktional, wenn man annimmt, dass Kommunikation im Wesentlichen auf Redundanz beruht und Information sukzessive aber je minimale Innovation voraussetzt. Da Sender und Empfänger sich in keinem gemeinsamen Horizont befanden, der es zuließe, sich gemeinsam von der Sonne blenden zu lassen, um wahrzunehmen, »wie« es ist, und da diese Trennung in einem gemeinsam geteilten Horizont überhaupt hinfällig würde, kann jener von der Teilnehmerin geäußerte Wunsch nach einer Antwort des Adressaten kaum verwundern. Dieses neu zu kommunizierende ästhetische Ereignis, das sie wahrnahm, kam schlicht noch nicht vor. Es ist allenfalls zu kommunizieren, wenn der adressierte andere selbst schon einmal eben solche Augenblicke erlebte, da er sich vom Licht der Sonne blenden ließ.[28]

---

26 A. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität (wie Anm. 22), S. 43–46.

27 Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 127.

28 Nur weil er die Ansprache des Fragens an eine bereits erteilte Zusage des Gefragten bindet, kann Derrida überhaupt zur »gewissen unmöglichen Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen«, gelangen. Er setzt das Ankommen des Ereignisses mit der notwendigen Antwort und Zusage eines Gefragten gleich, dem er als schon Gegebenem vorausgreift. Diese noch vor jede Frage verlagerte Zusage des so Angesprochenen gilt Derrida als ein ›Ja‹ zum Ereignis, als ein ›Ja‹ zu dem, was man auf sich zukommen lässt. Derrida, Jacques: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen [2001], Berlin: Merve Verlag 2003, S. 11f.

Das Neue wird nicht für eine und in einer in sich abgeschlossenen und singulär besetzten Zeitspanne einer Gegenwart erdacht und gedacht. Dies bedeutet wiederum, dass das Neue zur Etablierung von Handlungsperspektiven über einen Ort in einer Fortschrittssequenz in die Zukunft hinein bestimmt wird. Das Kreativitätsdispositiv zeichnet sich dadurch aus, dass jenes ihm entspringende Novum allein über seine Differenz zu vorhergehenden Ereignissen definiert wird.[29] Einmal gilt die Gegenwart als bloßer Durchgang in eine Zukunft, die zwar durch Vergangenheit und Gegenwart bestimmt ist, der Zukunft gegenüber aber sekundär erscheint. Ein anderes Mal werden Gegenwarten lose von einer zur anderen in die Zukunft hinein aneinandergereiht.

Aufzulösen ist dieses Entweder-oder nur im konsequenten Denken eines Sowohl-als-auch des Übergangs von einer punktuellen zu einer dauernden Gegenwart, in der mehrere Jetzt-Punkte miteinander zu einer dauernden Ausdehnung des Gegenwärtigen verbunden werden. Die Gegenwart erscheint dann nicht länger als ein ungreifbares Phantom. Sie wird gerade so weit gedehnt, dass mehrere Punkte sowohl aufeinanderfolgen als auch miteinander verbunden bleiben.[30] So unterscheidet Edmund Husserl zwischen der Modifikation des Bewusstseins, die das originäre oder aus der Vergangenheit reproduzierte Jetzt stetig in ein Vergangenes abschattet, und der Modifikation des Bewusstseins, die ein originäres Jetzt in ein reproduziertes verwandelt. Letztere Modifikation markiere den stetigen Übergang von Wahrnehmung in Fantasie, von Impression in Reproduktion, einen Übergang, der kontinuierlich in die Auffassungsinhalte des Jetztmomentes übergehe.[31] Diese gedehnte Übergänglichkeit, die weder in der Vergangenheit allzu verhaftet bleibt noch lose von Gegenwart zu Gegenwart springt, wird für das Subjekt zum Ort des Wahrnehmens, des Erfahrens und Handelns.[32]

---

29 A. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität (wie Anm. 22), S. 46f.

30 M. Quent: Gegenwartskunst (wie Anm. 23), S. 29.

31 Husserl, Edmund: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins [1893/1917] (= Rudolf Boehm (Hg.), Husserliana. Edmund Husserl, Gesammelte Werke, Bd. X), Den Haag: Martinus Nijhoff Publishers 1966, S. 51.

32 M. Quent: Gegenwartskunst (wie Anm. 23), S. 29.

Grenzen des Begreifens kultureller (Bildungs-)Prozesse

Anstatt einer einheitlichen digitalen Mediennutzungspraktik, manifestiert sich in Sozialen Medien eine überaus komplexe Gemengelage unterschiedlicher und zugleich aufeinander bezogener Praktiken.[33] Wer welche Medien, wann, wie und mit wem nutzt, wie das Miteinander durch die Mediennutzung wahrgenommen wird, welche Ziele, Ideen, Werte und Erwartungen dem eigenen wie auch dem fremden Tun zugrunde liegen und welche Erfahrungen gemacht werden, ist angesichts des Verlusts der Gegenwärtigkeit der Vollzüge nur noch sehr bedingt zu rekonstruieren oder gar direkt zu beobachten. Mehr noch, die wissenschaftlich evidenzbasierte Forschung steht vor der Herausforderung, Prozesse der Medienbildung verstehen zu wollen, die in der Ausdifferenzierung der Vollzüge durch den fortwährenden Wandel der zur Verfügung stehenden digitalen Plattformen eine schier unüberschaubare Vervielfältigung der Interaktions- und Artikulationsmöglichkeiten mit sich bringt. Statusanzeigen auf WhatsApp, TikTok-Clips, selbstproduzierte Podcasts, mühevoll gepflegte Profilseiten, Kommentare, Rezensionen, geteilte Beiträge und Likes bilden nur einen kleinen Ausschnitt jener sich ständig wandelnden Formen des Ausdrucks wie auch der damit einhergehenden Möglichkeiten der vorübergehenden Positionierung. Und so sind auch die Prozesse der informellen Medienbildung, die sich im praktischen Umgang mit Sozialen Medien vollziehen, an jene sozio-materiellen Konfigurationen gebunden, in denen sich die Akteur:innen bewegen und die sie durch ihr Tun auch immer wieder neu mit herstellen. Diese Prozesse umfassen nicht nur das Vertrautwerden mit den sich wandelnden Regeln, Normen und Machtverhältnissen, sondern auch die Entwicklung eines praktischen Sinns für die Möglichkeitsräume, die sich im Geflecht der unterschiedlichen sozialen Handlungsgefüge und Technologien eröffnen.[34]

---

33 Siehe etwa Couldry, Nick: Media, Society, World. Social Theory and Digital Media Practice, Cambridge: Polity 2012.

34 Vgl. Alkemeyer, Thomas/Buschmann, N.: »Learning in and across Practices – Enablement and Subjectivation«, in: Allison Hui/Theordore R. Schatzki/Elizabeth

Ob aber mit der sukzessiven Ausbildung eines praktischen Sinns für jene Möglichkeitsräume auch ein tatsächliches Ergreifen von Handlungsoptionen, sowie ein kreatives Weiterführen und Eröffnen neuer Artikulations- und Interaktionsformen einhergehen, ist nicht abschließend zu klären. Wie also die Subjekte die von ihnen besuchten und durch sie und ihr Handeln erst geschaffenen digitalen Orte in der Relationalität des Interagierens mit den technischen Rahmenbedingungen und den anderen menschlichen Akteuren erfahren und wie sie sich zu diesen Erfahrungen verhalten, entzieht sich einer eindeutigen Bestimmbarkeit. Diese praktischen Erfahrungs- und Handlungshorizonte entziehen sich sowohl der intentionalen Kontrolle der beteiligten Akteur:innen als auch einem distanziert forschenden Blick, der zwangsläufig außerhalb auch einer noch so ausgedehnt verstandenen Gegenwart statthaben muss. Doch zeigt sich in jenen nicht einzuholenden Gegenwarten ein Überschuss im Vollzug sozialer Praktiken. In der Verwobenheit in gegenwärtige Relationen zeigt sich immer anderes und nicht zuletzt mehr, als begriffen werden kann und explizit in Begriffen zu fassen wäre. Vor diesem Hintergrund kann sich die Idee einer kulturellen Bildung und digitalen Souveränität nicht allein auf die Vermittlung von Kenntnissen und Fertigkeiten im Umgang mit digitalen Technologien stützen. Sie setzt vielmehr die Bereitschaft voraus, sich auf radikale Differenzen einzulassen und auf der uneinholbaren Vielfalt menschlicher Existenz zu beharren.

Vor diesem Hintergrund bezieht sich der Begriff der ›Kultur‹ auf keinen einheitlichen und klar abgrenzbaren Korpus kollektiv geteilter Formen, Codes und Werte. Vielmehr markiert der Begriff einen offenen, bisweilen widersprüchlichen und konflikthaften, facettenreichen und dynamischen performativen Prozess.[35] Demgemäß lässt sich Kultur nicht auf einen Kanon an Artefakten, Handlungsformen oder

---

Shove (Hg.), The Nexus of Practices – connections, constellations, practitioners, London: Routledge 2017, S. 8–23.

35 Vgl. Volbers, Jörg: Performative Kultur: Eine Einführung. Wiesbaden: Springer VS 2014.

Deutungsweisen reduzieren. Sie verweist vielmehr auf ein sich fortlaufend entwickelndes ›Repertoire‹ praktischen Wissens, praktischer Empfindsamkeiten und Ansprüche, die immer wieder neu realisiert und ausgehandelt werden müssen.[36] Es ist gerade jene Kontiguität und interdependente Verwobenheit menschlicher und nichtmenschlicher Akteur:innen in die Relationssysteme temporärer Kopräsenzen, die immer neue Formen gegenwärtiger Kultur hervorbringt. Kurz: Es ist »[…] das Handeln der Akteure, das Kultur bewegt«.[37] Praktiken und die aus ihnen hervorgehenden kulturellen Formen existieren nicht isoliert. Sie interferieren miteinander auf unterschiedlichste Weise. Wie sich variable Strömungen an der Wasseroberfläche als einander durchkreuzende, einander verstärkende oder nivellierende Wellen zeigen, während die Tiefenströmungen dem Blick verborgen bleiben, ist auch in den mannigfaltigen Relationssystemen sozialer Praktiken nur schwerlich ein einzelnes oder gar dominantes Movens des Gefüges zu bestimmen. So können Praktiken niemals als gegeben oder abgeschlossen gelten, da sie inhärent immer schon hybrid, immer anpassbar und anpassungsfähig sein müssen, um dynamisch im Prozess des Sich-Veränderns Schritt halten zu können.[38]

Welche Fragen sich im laufenden Prozess gelebter Kultur durch soziale und technologische Veränderungen in Zukunft noch auftun werden, ist gegenwärtig nicht absehbar. Und dennoch wollen und müssen wir uns fragen, wie wir uns gemeinsam über digitale Kultur verständigen können, welche Formen des Miteinanders wir uns wünschen und

---

36 Vgl. Hörning, Karl H.: »Soziale Praxis zwischen Beharrung und Neuschöpfung. Ein Erkenntnis- und Theorieproblem«, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript Verlag 2004, S. 19–39.

37 Hörning, Karl H./Reuter, Julia: »Doing Culture: Kultur als Praxis«, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript Verlag 2004, S. 1–15, hier S. 9.

38 Vgl. Hetzel, Andreas: »Kultur als Grenzüberschreitung«, in: Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie 2 (2002), S. 5–17.

wie wir diese auch in Zukunft gestalten können.[39] In pädagogischen Kontexten geht damit die Frage einher, wie wir uns selbst und andere dazu befähigen können, eigene Haltungen und Positionen zu entwickeln, um digitale Kultur auch in Zukunft aktiv mitgestalten zu können. Die kritische Reflexion von Digitalität in pädagogischen Kontexten bedeutet deshalb nicht nur, neue digitale Werkzeuge für Unterrichts-, Vermittlungs- und Präventionsangebote zu nutzen, sondern auch Räume zu schaffen, um über den digitalen Alltag zu sprechen und Positionen zu diesem zu entwickeln.

Das »Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung«

Um der Vielfalt und Dynamik (digitaler) Mediennutzungspraktiken gerecht zu werden, bedarf es, so die von den Herausgeber:innen dieses Bandes vertretene These, (neuer) methodischer Zugänge, die die Nutzer:innen digitaler Medien als Expert:innen ihrer alltäglichen Praktiken adressieren und sie aktiv in die Suche nach einem vertieften Verständnis der sich in Sozialen Medien entwickelnden kulturellen Formen und Werte einbeziehen. Hierbei stellt sich insbesondere die Frage, wie eine partizipative Annäherung an Formen der Mediennutzung und -bildung aussehen kann, die sowohl den prinzipiell unabgeschlossenen und performativen Prozessen Raum zur Entfaltung gibt als auch die Möglichkeit einer uneinholbaren Differenz kultureller Praktiken und damit verbundener Erfahrungen mitdenkt. Unter dem Motto »Zeig Deine Welt! Entdecke Vielfalt! Gestalte digitale Kultur!« wurde im Verlauf des Forschungsprojekts *Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung* ein temporärer, digitaler und bisweilen auch analoger Ort der Begegnung geschaffen, der einen Raum für den gemeinsamen Austausch über Erfahrungen unter den Bedingungen der Postdigitalität eröffnete, um Möglich-

39 Vgl. Kammerl, Rudolf: »Enkulturationshilfen in der digitalen Gesellschaft. Diskurse als/oder Orientierung?«, in Rudolf Kammerl/Alexander Unger/Petra Grell/Theo Hug (Hg.), Diskursive und produktive Praktiken in der digitalen Kultur, Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 15–34.

keiten zu schaffen, sich selbst durch Experimentieren immer wieder neu zu verorten. Dieser Band soll nicht vorrangig die Forschungsergebnisse aus der vierjährigen Kooperation (von 2017 bis 2021) zwischen der Abteilung für Medienpädagogik/Bildungsinformatik des Instituts für Pädagogik und dem Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel präsentieren,[40] sondern er soll Wege eines offenen Forschungsprozesses zur Entfaltung einer kulturellen Bildung unter den Bedingungen der Postdigitalität aufzeigen. Er soll Wege aufzeigen, die sich im Verlauf der Gespräche und Diskussion mit den Teilnehmer:innen des *Onlinelabors* auftaten, Wege, die sich als gangbar erwiesen und auf denen wir uns aus unterschiedlichen disziplinären Perspektivierungen immer wieder von Neuem der Weite des Horizonts möglicher Artikulation und Interaktion in den vielfältigen Nutzungspraktiken in Sozialen Medien theoretisch annäherten.[41]

Um einen Raum zu schaffen, der zur Auseinandersetzung mit und zum Austausch über gemeinsame und divergierende Erfahrungshorizonte im Umgang mit Sozialen Medien einlädt, ist im Rahmen des *Onlinelabors* ein methodischer Ansatz verfolgt worden, der ein partizipatives Forschungsdesign mit einer Forschungslogik verschränkt, die darum bemüht ist, den performativen und unabgeschlossenen Charakter kultureller Praktiken ernst zu nehmen und zum Gegenstand eines Dialogs zu machen, in dem die Grenzen zwischen Erkenntnis und Transformation fluide werden. Aufbauend auf Modellen der partizipativen

40 Allert, Heidrun/Ide, Martina/Richter, Christoph/Schröder, Christoph/Thiele, Sabrina: »Soziale Medien als kultureller Bildungsraum – Das Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung«, in Benjamin Jörissen/Stephan Kröner/Lisa Unterberg (Hg.), Forschung zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung München: Kopaed 2019, S. 63–78.

41 Böhnke, Nick/Richter, Christoph/Schröder, Christoph/Ide, Martina/Allert, Heidrun (Hg): Atlas sozialer Medien. Verortungen in den Weiten digitaler Kultur, Kiel: Universitätsverlag Kiel/Kiel University Publishing 2022. DOI: 10.38072/978-3-928794-69-5 Schröder, Christoph/Hintz, Helena/Berns, Wolfgang/Richter, Christoph/Böhnke, Nick/Allert, Heidrun: Social Media Labs: Handlungsempfehlungen für einen partizipativen medienpädagogischen Zugang zu Sozialen Medien, 2021. https://macau.uni-kiel.de/receive/macau_mods_00002039

Forschung[42] ist zum einen der Versuch unternommen worden, Menschen unterschiedlicher Altersgruppen als Expert:innen ihrer alltäglichen Mediennutzungspraktiken zu adressieren und sie in möglichst umfassender Weise in die Prozesse der Themensetzung, der Datenerhebung und -analyse wie auch der Ergebnisdarstellung mit einzubeziehen. Zum anderen zielte das Projekt darauf ab, methodische Ansätze einer ›praxissensiblen Forschung‹[43] umzusetzen, die es den Teilnehmer:innen ermöglichen sollten, sich mit jenen flüchtigen Augenblicken zu befassen, in denen ihre im Alltag für gewöhnlich transparenten und unhinterfragten Handlungs-, Deutungs- und Erfahrungsmuster thematisch werden. Der im *Onlinelabor* entwickelte Ansatz knüpft hierzu sowohl an die Methode der kritischen Ereignisse,[44] den ›Cultural Probes‹ Ansatz[45] wie auch das Konzept partizipativer Forschungswerkstätten[46] an und führt diese weiter.

---

42 Vgl. von Unger, Hella: Partizipative Forschung, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014. DOI: 10.1007/978-3-658-01290-8 Bergold, Jarg/Thomas, Stefan: »Participatory Research Methods: A Methodological Approach in Motion«, in: Forum Qualitative Sozialforschung/Forum Qualitative Social Research 13(1) (2012), Art. 30.

43 Vgl. Hörning, Karl H.: Experten des Alltags, Weilerswist: Velbrück Verlag 2001. Sandberg, Jörgen/Tsoukas, Haridimos: »Grasping the Logic of Practice: Theorizing Through Practical Rationality«, in: The Academy of Management Review 36(2) (2011), S. 338–360. Wolff, Stephan: »Wie kommt die Praxis zu ihrer Theorie? Über einige Merkmale praxissensibler Sozialforschung«, in: Herbert Kalthoff/Stefan Hirschauer/Gesa Lindemann (Hg.), Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2015, S. 234–259.

44 Exemplarisch siehe J. Sandberg/H. Tsoukas: Grasping the Logic of Practice (wie Anm. 43); Collins, Noah, M./Pieterse, Alex L.: »Critical Incident Analysis Based Training: An Approach for Developing Active Racial/Cultural Awareness«, in: Journal of Counseling & Development 85 (2007), S. 14–23.

45 Exemplarisch siehe Tsai, Wenn-Chieh/Hoven, Elise van den: »Memory Probes: Exploring Retrospective User Experience Through Traces of Use on Cherished Objects«, in: International Journal of Design 12(3) (2018), S. 57–72.

46 Exemplarisch siehe J. Bergold/S. Thomas: Participatory Research Methods (wie Anm. 42).

Den Bezugspunkt für die partizipative Annäherung an die unterschiedlichen Gewohnheiten, Erfahrungen und Erwartungen im praktischen Umgang mit Sozialen Medien bildeten thematische Impulse, die ausgehend von einer Frage, einer Aussage oder einer Beobachtung dazu einladen, sich eingehender mit einer bestimmten Facette der eigenen digitalen Mediennutzung zu befassen. Die im Rahmen des Projekts entstandenen Impulse sind so angelegt, dass sie zur genauen Beobachtung anregen, eingespielte Routinen und Deutungsmuster durchkreuzen, oder auch zum kreativen Erkunden und spielerischen Ausprobieren animieren. Entsprechend ihrem thematischen Schwerpunkt haben sie einen vorwiegend dokumentarischen oder explorativen Charakter. Dokumentarisch angelegte Impulse zielen insbesondere darauf ab, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Phänomene oder Situationen zu lenken und das scheinbar Gegebene und Offensichtliche durch ungewohnte und ambivalente Perspektivierungen zu irritieren. Das Spektrum dieser dokumentarischen Impulse reicht von der Frage nach der Entstehung eines »gewöhnlichen« Postings, über die Suche nach exemplarischen Beiträgen, die die Teilnehmer:innen als »Pop«, »Poetry« oder »Crap« beurteilen würden, bis zur Suche nach personalisierten Empfehlungen, die als den eigenen Interessen adäquat oder inadäquat empfunden werden. Demgegenüber fordern die explorativen Impulse die Teilnehmer:innen dazu auf, selbst kreativ zu werden und sich aktiv mit für sie ungewohnten Dingen oder ungewöhnlichen Situationen zu befassen. Beispiele hierfür sind etwa Impulse zur gezielten Inszenierung in verschiedenen Sozialen Medien, zur experimentellen Auseinandersetzung mit Algorithmen, etwa zur Objekt- oder Emotionserkennung, oder Impulse, die zum Verfassen des eigenen Lebenslaufs in 160 Zeichen anregen.[47]

Die von den Teilnehmer:innen in Auseinandersetzung mit und als Reaktion auf die thematischen Impulse erstellten Beiträge bildeten die Grundlage für anschließende Dialoge im Kreis der Teilnehmer:innen

47 Die bisher entstandenen Impulse sind online einzusehen und frei verfügbar unter: https://www.medienpaedagogik.uni-kiel.de/de/hinweise_links/impulse.

untereinander wie auch im erweiterten Kreis der Teilnehmer:innen und Forscher:innen des Projektteams. In der kontrastierenden Gegenüberstellung sowohl der individuellen Ausarbeitungen, der gemeinsamen Suche nach Ähnlichkeiten und Differenzen als auch im zugewandten Zuhören und Sich-Einlassen auf die Erfahrungsberichte, Ideen und Vorstellungen lag der Fokus nicht auf der eindeutigen Interpretation der geschilderten Erfahrungen oder gar einer normativen Bewertung des Für und Wider bestimmter Technologien oder Praktiken. Vielmehr wurde die Exploration alternativer Handlungs-, Deutungs- und Erfahrungsspielräume angeregt. Im Sinne eines nicht abzuschließenden »und-auchs« der Interaktions-, Erfahrungs- und Artikulationsmöglichkeiten in Sozialen Medien waren diese Dialoge auf eine »Heterogenisierung des Beobachteten«[48] ausgelegt, die es den Teilnehmer:innen wie auch den Forscher:innen des Projektteams ermöglichen sollte, sich überraschen und irritieren zu lassen, mögliche Unterschiede auszuloten, aber auch immer wieder neue Bezüge herzustellen und Perspektiven zu eröffnen. Die Umsetzung des partizipativen Ansatzes und das Initiieren von Dialogen erfolgte in einer Reihe unterschiedlicher Formate, die von wöchentlichen Forschungswerkstätten mit Präsenzterminen, über interaktive Mitmachausstellungen und Workshops bis hin zu reinen Onlineveranstaltungen reichten, an denen im Verlauf des Projekts insgesamt mehr als 150 Personen teilnahmen. Ihren Niederschlag fanden diese Dialoge sowohl in den von den Teilnehmer:innen zur Veröffentlichung im *Onlinelabor* freigegebenen Beiträgen[49] als auch in weitergehenden Entfaltungen des Forschungsprozesses durch verlagerte und neue Fragestellungen, die wiederum Anlass zur Ausarbeitung neuer Impulse gaben.

---

48 Ricken, Norbert/Reh, Sabine: »Relative und radikale Differenz. Herausforderung für die ethnographische Forschung in pädagogischen Feldern«, in: Anja Tervooren/Nicolas Engel/Michael Göhlich/Ingrid Miethe/Sabine Reh (Hg.), Ethnographie und Differenz in pädagogischen Feldern. Internationale Entwicklungen erziehungswissenschaftlicher Forschung, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 25–45, hier S. 39.

49 Das Archiv des *Onlinelabors* ist zugänglich unter: https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/.

Der im Rahmen des *Onlinelabors* verfolgte Ansatz löst sich von der Vorstellung objektivierbarer medialer Strukturen und sozialer Ordnungen wie auch von der Idee eines privilegierten Standpunkts, von dem aus ein vom praktischen Tun entkoppelter Blick auf jene kulturellen Praktiken möglich wäre, die sich in Sozialen Medien und anderswo entspinnen. Indem er die Performativität, die Kontingenz sozialer Praktiken und die Reflexivität jeder forschenden Auseinandersetzung ernst nimmt, untergräbt er den Anspruch einer methodisch begründeten Deutungshoheit und verwickelt die Forschenden selbst in jenen Dialog, in dem sich die Praktiken, Beziehungen und Erfahrungshorizonte der beteiligten Akteur:innen in unvorhersehbarer Weise kreuzen. In Anerkenntnis der prinzipiellen Unverfügbarkeit der anderen und ihrer Erfahrungen stoßen nicht nur ein auf die Untersuchung vorgefasster Hypothesen ausgerichtetes Erkenntnisinteresse, sondern auch die Hoffnung auf ein gegenseitiges Verständnis durch die Übernahme fremder Positionen an ihre Grenzen. Die im *Onlinelabor* entstandenen Beiträge der Teilnehmer:innen entziehen sich, folgt man diesem Gedanken, einer eindeutigen Interpretation. Sie sind weniger verifizierbare Zeugnisse oder Belege für die Erfahrungen der Teilnehmer:innen, als vielmehr Beiträge zu einem Dialog, in den sich die Teilnehmer:innen eingebrachten. Als solche brauchen diese Beiträge den (Spiel-)Raum einer ergebnisoffenen Auseinandersetzung und Bezugnahme, den Raum des Hinhörens, Zusehens und Sich-zeigen-Lassens. Demgemäß bestehen, der methodologischen Perspektive des Vorhabens folgend, weder Ziel noch Anspruch der in diesem Band versammelten Texte darin, die Beiträge der Teilnehmer:innen auf ihre Validität hin zu prüfen, sie zu interpretieren oder gar zu bewerten. Vielmehr greifen die Texte der am Projekt beteiligten Mitarbeiter:innen jene mit den Teilnehmer:innen geführten Dialoge auf und führen sie vor dem Hintergrund verschiedener theoretischer Überlegungen und disziplinärer Diskurse weiter.

Zu den Beiträgen

Im Denken der Relationalität des veränderten situativ-konstellativen Ausgangszustands in der affizierenden Orientierung von Mensch und Medium vollzieht Nick Böhnke eine Annäherung an die Grade der Unbestimmtheit, die sich in Begegnungen in den Sozialen Medien zeigen. Im Rekurs auf künstlerische Interventionen durch Performances und Überlegungen zum fotografischen Bild – vor allem mit Blick auf die Theoriebildung Roland Barthes' und Georges Didi-Hubermans – plädiert er dafür, die Begegnung unter den postdigitalen Bedingungen der bildbasierten Applikationen in jenem Augenblick realisiert zu finden, da andere durch ein digitales Bild »re-präsentiert« werden, das an sich die Spur einer irreversibel vergangenen Anwesenheit und Berührung trägt (›Berührung, Distanz und Kontakt‹). Christoph Schröder und Michael Asmussen suchen unter der Bedingung postdigitaler Verwobenheit von menschlichen Praktiken nach Ansätzen, die Momente der Subjektivierung im Kontext digitaler Artikulationsformen untersuchbar machen. Ausgehend von bestehenden subjektivationstheoretischen Frageheuristiken zu Prozessen der Adressierung und Anerkennung von Subjekten, werden diese vor dem Hintergrund digitaler Artikulationsräume synthetisiert und exemplarisch auf eine Fallvignette des *Onlinelabors* angewendet (›Artikulation, Anerkennung und Adressierung in digitalen Kontexten‹). Im Anschluss arbeiten Christoph Schröder und Christoph Richter den in vielen medienpädagogischen und praxeologischen Ausführungen unterkomplex verwendeten Begriff der Affordanz auf, um ihn als relationales Konzept für die Auseinandersetzung mit digitalen Bildpraktiken fruchtbar zu machen. Mit der Betonung der Relationalität, Wandelbarkeit, Emergenz und Kontingenz von technischen Affordanzen wird dabei eine Perspektive eingenommen, die die vermeintliche Unvereinbarkeit von Authentizität und Inszenierung von Bildpraktiken auf Instagram zu überwinden versucht und der Möglichkeit einer ›fantastischen Authentizität‹ nachgeht (›Relationale Affordanzen‹). Der abschließende, von Christoph Richter verfasste Beitrag dieses Bandes widmet sich schließlich der Vielschichtigkeit und Dynamizität der digitalen Technologieverhältnisse, innerhalb

derer sich Prozesse der Artikulation in Sozialen Medien vollziehen. Ausgehend von bildungsinformatischen Überlegungen entwickelt der Beitrag einen analytischen Zugang, der auf der uneinholbaren Differenz von (digitaler) Technologie und kultureller Praxis insistiert und diskutiert anhand von Beispielen aus dem *Onlinelabor* mögliche Einsatzpunkte einer praktischen Kritik, die den Blick auf jene Momente lenkt, die sich einer technischen Vereinnahmung entziehen (›Soziale Medien und Digitale Technologien‹).

Für eine produktive ›Kultur des Nichtverstehens‹

Scheinen die Ausdifferenzierung und der fortwährende Wandel digitaler Plattformen wie auch die damit einhergehende Vervielfältigung der Interaktions- und Artikulationsmöglichkeiten vieles, das in nur einem einzigen Augenblick in den Weiten des Digitalen auftaucht und sichtbar wird, sogleich und kaum bemerkt, weder als Äußerung eines anderen beachtet noch wertgeschätzt und als bedeutungsvoll behandelt, wieder verschwinden zu lassen, so öffnet die Ausdehnung des Gegenwärtigen einen Horizont. In diesem scheint noch das Nachbild dessen auf, was vergangen ist und sich doch noch immer als im Übergang von Wahrnehmung in Fantasie und mithin als Ort des Erfahrens und Handelns eines Subjekts zeigt. Es erscheint die Spur einer Frage, einer Erinnerung oder eines Wunsches.[50] Anstatt sich also an die endlose Sequenz sich aneinanderreihender Gegenwarten anzuheften, sich von der Zirkulation des immer Gleichen hinfort reißen zu lassen und solch unabsichtlich hinterlassene Spuren,[51] die sich gerade (noch) als Spu-

50 Vgl. Didi-Huberman, Georges: »Aperçues«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 81 (2018), S. 256–267, hier S. 257f.

51 Der Unmotiviertheit der Spur auf der einen, dem unabsichtlichen Hinterlassen jener, entspricht die Motiviertheit der Spurenleser auf der anderen Seite. Krämer, Sybille: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemische Rolle? Eine Bestandsaufnahme« [2007], in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ²2016, S. 155–181, hier S. 16.

ren zeigen, in der Reproduktion eines stets widerstandslosen Denkens zu übersehen, ist ein Sich-Konfrontieren im konsequenten Denken eines Übergangs gefordert. Dieses Denken würde gar nicht erst versuchen, eine vollständige Synthese der Augenblicke oder Positionen, die das Bewusstsein durchläuft, zu erreichen. Das Denken muss ein Oszillieren zwischen Vergangenem und Zukünftigem im Zwischenraum des Gegenwärtigen erproben. Eine Probe, die in klarer Differenz zum gerichteten und ungezügelten Fortschrittsglauben der spätkapitalistischen Gesellschaft steht. Jean-Françoise Lyotard erinnert uns daran, dass die Zeit diejenige ist, die jede gerade erhaschte Gedankenwolke wegbläst, nachdem man glaubte, sie angemessen erkannt zu haben, um auf diesem sich entziehenden Grund ein unmöglich zu realisierendes System umfassenden Wissens aufzubauen. Die Übergänglichkeit, nicht die bloße Weitergabe desselben Staffelholzes, bedeutet einen Entzug, der das Denken dazu zwingt, mit immer neuen Untersuchungen zu beginnen, womit eine Anamnesis früherer Klarheiten einhergeht.[52]

Mit den in diesem Band versammelten Beiträgen führen wir den forschungsmethodischen Ansatz, die Überschüssigkeit sozialer Praktiken aufzuzeigen, im Spurendenken des ›Entzugsparadigmas‹[53] fort. Jede hier vorgestellte Annäherung an die Sozialen Medien als kultureller Bildungsraum sucht die Konfrontation mit »einer uneinholbaren Ferne, einer unüberwindbaren Absenz, einer konstitutiven Unzugänglichkeit oder einem unwiederbringlichen Vergangensein«, das die Spur »zur Chiffre nicht nur für die Möglichkeit, sondern für die Unmöglichkeit von sicherem Wissen und definitiver Erkenntnis«[54] macht. Es gilt folglich, die wissenschaftliche Annährung weniger als ein Suchen denn

52 Engelmann, Peter (Hg.): Jean-François Lyotard: Streifzüge. Gesetz, Form, Ereignis [1988], Wien: Passagen Verlag ²2010, S. 23f.

53 Krämer, Sybille: »Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemologische Doppelleben der Spur«, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ²2016, S. 155–181, hier S. 157.

54 Ebd. S. 157.

ein Finden zu betreiben, das ›serendipe Ereignisse‹ berücksichtigt, Ereignisse, die sich im Forschungsprozess jäh aufdrängen und dem gesamten experimentellen Unternehmen eine neue produktive Wendung geben können.[55]

In der partizipativen Annäherung an unterschiedliche Gewohnheiten, Erfahrungen und Erwartungen im praktischen Umgang mit Sozialen Medien wird ein Weg beschritten, in dessen Verlauf die Zeitverschiebung zwischen dem Jetzt des Wahrnehmens, Erfahrens und Handelns und dem Jetzt der Forschung möglichst getilgt wird. Im Denken einer gedehnten Gegenwärtigkeit, in der weder die Vergangenheit absolut abgeschlossen ist noch das Zukünftige sich in loser Reihung von Gegenwarten ereignet, wird eine Situation geschaffen, die es erlaubt, das Jetzt der Handlungsvollzüge, jene temporären Kopräsenzen, ein Stück weit einzuholen und gewisse Attribute der aufgefundenen Spuren als Indices zur Geltung zu bringen,[56] um Überlegungen anzustellen, die Raum zur weiteren Entfaltung geben. Und insofern die mannigfaltigen Relationssysteme nicht vollends auszuloten sind, setzen wir auf die produktive Dynamik einer »Kultur des Nichtverstehens«, in der jener, so Hans-Jörg Rheinberger, »kurze Augenblick, während dessen die Weichen nicht gestellt sind« es erlaubt, das »Handeln in das Unwissen gestellt sein« zu lassen.[57]

55 Rheinberger, Hans-Jörg: »Über Serendipität – Forschen und Finden«, in: Gottfried Boehm/Emmanuel Alloa/Orlando Budelacci/Gerald Wildgruber (Hg.), Imagination. Suchen und Finden (= Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel (Hg.), Eikones), Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2014, S. 233–243, hier S. 236.

56 Vgl. S. Krämer: Immanenz und Transzendenz der Spur (wie Anm. 53), S. 165.

57 Rheinberger, Hans-Jörg: »Nichtverstehen und Forschen«, in: Juerg Albrecht/Jörg Huber/Kornelia Imesch/Karl Jost/Philipp Stoelger (Hg.), Kultur nicht verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung (= Theorie : Gestaltung, Bd. 4), Wien/New York: Springer Verlag 2005, S. 75–81, hier S. 81.

Berührung, Distanz und Kontakt
Über Begegnungen unter den postdigitalen Bedingungen der bildbasierten Social Media[1]

Nick Böhnke

»Die letzte Weisheit des fotografischen Bildes lautet: ›Hier ist die Oberfläche. Nun denk darüber nach – oder besser: erkenne, erfühle intuitiv –, was drunter ist, wie eine Realität beschaffen sein muss, die so aussieht.‹«[2]
Susan Sontag: In Platos Höhle

»Ich vor dem xyz« – Begegnungen in den bildbasierten Social Media

In einem kürzlich in *Sinn und Form* erschienen Essay ging die Literaturwissenschaftlerin Eva Horn der Frage nach, »was« unter den ge-

1 Im Kontext dieses Aufsatzes wird zum Zwecke der leichteren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Dies impliziert jedoch keinesfalls eine Benachteiligung nicht-männlich identifizierter Subjekte, sondern ist im Sinne einer sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral, bzw. geschlechtsabstrahierend zu verstehen.

2 Sontag, Susan: »In Platos Höhle«, in: Dies.: Über Fotografie, Frankfurt am Main: Fischer [18–20]1989, S. 9–30, hier S. 28.

genwärtigen Bedingungen des Postdigitalen[3] »vom Tag übrigbleibt«.[4] Sie attestiert der Gegenwart einen allgegenwärtigen Dokumentationsdrang, der den Augenblick zur Konserve mache. Alles, was in den Social Media dokumentiert wird, sage nur eines: »Es war da.« Aufgezeichnet und herausgehoben würde die Gegenwart geposteter Urlaubs- und Partyfotos, manches Reisebildchen »ich vor dem xyz« und wohl so ziemlich jede Veranstaltung, die vor, während und nach ihrem Stattfinden dokumentiert wird, allein aus dem einen Grund, dass die Gegenwart jenes Im-Urlaub-Seins, die Gegenwart jenes ausgelassenen Party-Feierns oder die Gegenwart an jenem bestimmten, vermeintlich exotischen Ort zu sein, so flüchtig, so gleichförmig, so banal sei.[5]

Von all den Bildern, die im Feed der bildbasierten Social-Media-Applikation Instagram, die im Zentrum meiner Überlegungen stehen wird, immer weiter nach unten rücken, weil sie von der Schwemme immer neuer Bilder verdrängt werden, scheint nach kurzer Zeit nicht einmal mehr eine Spur zurückzubleiben, weil es kaum jemanden gibt, der noch auf sie stoßen würde.[6] All jenes, was in nur einem einzigen Au-

---

3 Im Folgenden fasse ich die Bedingungen des Postdigitalen nicht als ein begrifflich eng zu umgrenzendes Phänomen. Unter den Bedingungen des Postdigitalen zeigen sich wechselnde Praktiken, deren temporäre Erscheinungsbilder zu immer neuen Hybriden kombiniert werden können, die an jeweils divergierenden Punkten eines fließenden Übergangs vom Analogen zum Digitalen auftauchen und mal stärker zur einen, ein anderes Mal stärker zur anderen Sphäre tendieren können. Thalmair, Franz: »Postdigital 1: Allgegenwart und Unsichtbarkeit eines Phänomens«, in: Kunstforum International 242 (2016), S. 39–53, hier S. 39f.

4 Horn, Eva: »Was vom Tag übrigbleibt. Über Selfies, Tagebücher und andere Dokumentationszwänge«, in: Sinn und Form 72(6) (2020), S. 758–767.

5 Ebd. S. 763.

6 Etwas »ist« nicht Spur, sondern es wird als Spur gelesen. Der Unmotiviertheit der Spur auf der einen, dem unabsichtlichen Hinterlassen jener, entspricht die Motiviertheit der Spurenleser auf der anderen Seite. Damit die Spur aber aufgefunden und aufgelesen werden kann, muss sie gegenständlich vor Augen treten, ihre physische Signatur hinterlassen haben. Krämer, Sybille: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemische Rolle? Eine Bestandsaufnahme« [2007], in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), Spur. Spu-

genblick erscheint, um erblickt werden zu können, bevor es auch schon wieder verschwunden ist, hinterlasse die, so Georges Didi-Huberman, Spur einer Frage, einer Erinnerung oder eines Wunsches. Diese ›Aperçues‹, diese Schnipsel, Splitter der Welt und Wracks, die kommen und gehen, müssten im Flug erbeutet und doch sofort wieder freigelassen werden (insofern wären sie keine Beute), ohne dass Zeit gewesen wäre, über die Bedeutung dieses einen Vogels, der in diesem Augenblick vorbeiflog, entscheiden zu können. Folglich müsse man die Gelegenheit sie selbst sein lassen, könne sie kaum mehr als skizzieren.[7]

»Durchschnittliche« Instagramnutzer

Vor diesem Hintergrund zeigte die Hamburger Kunsthalle[8] unlängst eine Reihe von Fotografien, die der Schauspieler Lars Eidinger als Statusupdates auf Instagram veröffentlichte.[9] Als Zeugnisse einer vollendeten Gegenwart wurden die vordem digitalen Statusupdates auf materiellen Bildträgern reproduziert. Gegenüber dem Bildschirm des Smartphones, auf dem sie eigentlich angeschaut werden, im Format meist massiv vergrößert und damit einer medialen Brechung der Bildwahrnehmung anheimgegeben, wurden sie der Genremalerei des niederländischen ›Goldenen Zeitalters‹ gegenübergestellt, um sowohl die Genremalerei als auch die digitale Verbreitung von Statusupdates als historisch je spezifische, aber doch grundsätzlich vergleichbare Praktiken des Anfertigens von »Momentaufnahmen der Gesellschaft« vorzustel-

---

renlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ²2016, S. 155–181, hier S. 15–17.

7 Didi-Huberman, Georges: »Aperçues«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 81 (2018), S. 256–267, hier S. 257f.

8 Pisot, Sandra (Hg.): Klasse Gesellschaft. Alltag im Blick niederländischer Meister. Mit Lars Eidinger und Stefan Marx, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2021.

9 Instagram: Lars Eidinger (@larseidinger), https://www.instagram.com/larseidinger/ (zuletzt aufgerufen am 25.04.2022).

len, die das vermeintlich Nebensächliche in den Mittelpunkt rücken.[10] In ihrer Kolumne *Über Fotografie 2.0* nennt Anika Meier die Statusupdates L. Eidingers ein treffendes Beispiel für ein »Ugly Instagram«, da jener »ein Auge für die banalsten Banalitäten und Verschrobenheiten« habe und diese wiederum »wie so ein unbeholfener Instagram-Nutzer« fotografiere.[11]

Wie ein, so A. Meier, »durchschnittlicher Instagramnutzer« fotografiere auch Stephen Shore,[12] einer der Mitbegründer der amerikanischen ›New Color Photography‹ und der erste namhafte Fotograf, der seine Bilder auf Instagram präsentierte und seitdem auch unter den Bedingungen eben jener Applikation arbeitet. Schon seine analogen, auf Roadtrips durch Amerika aufgenommenen Fotografien wirken wie Schnappschüsse von Touristen, Motelzimmern und dem Essen das in den Diners entlang der Highways zum Verzehr angeboten wird. Diese Praxis der ›visuellen Notizen‹ führt S. Shore mit seinen Statusupdates auf Instagram fort.[13] Im Rahmen einer 2017 gezeigten Retrospektive[14] – und diese Präsentation unterschied sich von derjenigen in der Hamburger Kunsthalle – stellte das Museum of Modern Art den Instagram-Account denn auch neben den materiellen Reproduktionen der

10 Pisot, Sandra: »Vollendete Gegenwart«, in: Dies. (Hg.), Klasse Gesellschaft. Alltag im Blick niederländischer Meister. Mit Lars Eidinger und Stefan Marx, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2021, S. 84–87, hier S. 85 u. 87.

11 Meier, Anika: »Umfrage: Wem noch auf Instagram folgen?«, in: Über Fotografie 2.0 [Kolumne in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben] vom 03.06.2018, https://www.monopol-magazin.de/wem-noch-auf-instagram-folgen (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

12 Meier, Anika: »Zehn Jahre Bilderplattform. Das sind die zwölf wichtigsten Kunstprojekte auf Instagram«, Über Fotografie 2.0 [Kolumne in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben] vom 03.01.2020, https://www.monopol-magazin.de/das-sind-die-12-wichtigsten-kunstprojekte-auf-instagram (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

13 Instagram: Stephen Shore (@stephen.shore), https://www.instagram.com/stephen.shore/ (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

14 Bajac, Quentin (Hg.): Stephen Shore: Solving Pictures, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York, London: Thames & Hudson 2017.

digitalen Statusupdates als ein Technisches aus, das untrennbar in die mannigfaltigen ›Relationssysteme temporärer Kopräsenzen‹[15] verwoben ist. Denn der fotografische Akt, das ›doing photography‹, besteht heute gleichermaßen im individuellen Akt des Aufzeichnens wie auch im intersubjektiven Akt des Mitteilens und Teilens (dem sharing) durch Upload in die Social Media. Und mit jedem Upload werden die Bilder vergangener Augenblicke nicht nur archiviert, sie können von anderen wahrgenommen und nicht zuletzt kommentiert werden.[16]

Zum Gang der hier vollzogenen Annäherung

In den folgenden Überlegungen suche ich nach einer Annäherung an Begegnungen in den Social Media, die sich in jenen Augenblicken ereignen, da andere durch ein digitales Bild »re-präsentiert« werden, das an sich die Spur einer irreversibel vergangenen Anwesenheit und Berührung trägt. Das Movens dieser Begegnungen ist ein veränderter ›situativ-konstellativer Ausgangszustand‹ in der affizierenden Orientierung von Mensch und Medium,[17] der eine medienanthropologische Relativierung des menschlichen Beitrags zugunsten der Relationalität erforderlich macht (›Relationalität‹).[18]

In einem ersten Zugriff thematisiere ich die anthropomediale Beziehung als vornehmliches Objekt der künstlerischen Intervention am Beispiel der 2014 von Amalia Ulman auf Instagram realisierten Perfor-

15 Löffler, Petra: »Im Raum sein: Streunen – Erstrecken – Zerstreuen«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 5(2) (2014), S. 209–223, hier S. 222.

16 Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra: Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 10.

17 Voss, Christiane: »Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2010), S. 169–184, hier S. 171 u. 177.

18 Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard: »Editorial«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2013), S. 5–10, hier S. 6f.

mance *Excellences & Perfections*,[19] um zu zeigen, dass die künstlerische Intervention eine eigenständige ästhetische Erfahrung und die Reflexion der konfliktträchtigen relationalen Verschränkung der anthropomedialen Beziehung ermöglicht (›Reflexives Beobachten der relationalen Verschränkung‹). Mithin ist zu fragen – und mit Vilém Flusser wäre dies zu bejahen –,[20] ob die Wirklichkeit durch das doing photography als Akt des Aufzeichnens und intersubjektiven Mitteilens und Teilens in den Social Media weniger in ein Bild verwandelt, als vielmehr durch ein Bild ersetzt wird. Doch ist es nicht gerade jene medienanthropologische Relativierung, die für die Wirklichkeitserfahrung unter den postdigitalen Bedingungen der Social Media konstitutiv ist? Ihr haften, so werde ich argumentieren, nicht vollends aufzulösende Grade der Unbestimmtheit einer Kopräsenz an, die mit der von Roland Barthes beschriebenen paradoxen Situation einer analogischen Perfektion eines fotografischen Bildes zu begründen ist. Der Übergang vom Wirklichen zu dessen Ablichtung muss nicht zwangsläufig über ein codiertes Relais verlaufen. Im Übergang besteht die Möglichkeit eines Sich-Entziehens. Folglich muss jede Botschaft nicht nur ungenau oder unvollständig bleiben, sondern zwangsläufig ihre Struktur wechseln, sobald sie sprachlich vermittelt werden soll (›Begegnungen in der *hellen Kammer*‹).[21] Mit-

---

19 Amalia Ulman: *Excellences & Perfections* (2014), Instagram-Performance, digital archiviert unter https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/amaliaulman (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022). Zudem ist 2018 im Prestel Verlag eine Dokumentation der Performance erschienen: Ulman, Amalia (Hg.): Excellences and Perfections, München/London/New York: Prestel Verlag 2018.

20 Während die Struktur des Denkens der Struktur der ausgedehnten Welt nicht adäquat sein kann, würde innerhalb des von dieser Welt unterschiedenen, in sich abgeschlossenen und mithin begrenzten fotografischen Universums als Simulation des cartesianischen Denkens tatsächlich jedem Punkt, jedem Element des Universums ein Begriff zugeordnet. Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie [1983] (= Andreas Müller-Pohle (Hg.), Edition Flusser, Bd. 3), Berlin: European Photography [12]2018, S. 61.

21 Barthes, Roland: »Die Photographie als Botschaft« [1961], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag [2]2020, S. 77–92, hier S. 81.

hin zeigt sich die Unbestimmtheit einer Kopräsenz besonders unter der gegenwärtig zu beobachtenden epistemologischen Disposition für eine stärker körper- und raum-orientierte Figur der Selbstreferenz, die ein, so Hans Ulrich Gumbrecht, Insistieren auf Konkretheit, Körperlichkeit und Präsenz des menschlichen Lebens bedeute.[22] Hieraus werde ich folgern, dass sich die Relationalität im Emergieren von Bild und Körperschema des Betrachters zeigt, da man sich, um in das Relationssystem einzutreten, in jenes Gefüge entäußern muss, sodass man auch noch in der zeitlich nachfolgenden sinnlichen Situation des visuellen Abtastens der Bildoberfläche die sich entziehende Präsenz einer Berührung wahrnehmen kann.[23] Demgemäß wäre weniger etwas darüber auszusagen, was in einem Bild zu sehen ist, als vielmehr wie jemand etwas sah, der sich zum Wahrnehmbaren im Augenblick des Fotografierens verhielt (›Präsenzeffekte‹).

Ich schließe mit einer künstlerischen Intervention Andy Kassiers, der in seiner bereits seit 2013 stattfindenden Instagram-Performance *Success is just a smile away*[24] in der weitgehend undifferenzierten Emphase von Buntheit und Extravaganz einer »Komödie mit Happy-End«[25] ein

22 Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart, Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, S. 17.

23 Lauschke, Marion/Schiffler, Johanna/Engel, Franz: »Ikonische Formprozesse – Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten (Horst Bredekamp/David Freedberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.), Image. Word. Action, Bd. 3), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. VII–XVII, hier S. XIf. Auch H. Bredekamp zielt in der Reflexion des ›Bildakts‹ auf die Überwindung derjenigen Denkbewegungen, die den Körper und die Mittel auf die Extension eines zerebralzentristisch zu denkenden Kerns reduzieren. Bredekamp, Horst: Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007 [Neufassung 2015], Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2015, S. 18.

24 Andy Kassier: *Success is just a Smile away* (2013 – fortlaufend), Instagram-Performance. Instagram: Andy Kassier (@andykassier), https://www.instagram.com/andykassier/ (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

25 Vattimo, Gianni: »Die Grenzen der Wirklichkeitsauflösung«, in: Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.), Medien-Welten – Wirklichkeiten, München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. 15–26, hier S. 21.

Phänomen in den Social Media vorstellt, das den zeittypischen Apperzeptionsbedingungen am stärksten entgegenkommt. Auch hier ist es die Intervention, die jene Tendenz zur ›allgemeinen Ästhetisierung der Existenz‹[26] in den Social Media reflexiv beobachtbar macht. Es ist die Redundanz, die den Fortschritt zusehends uninformativ erscheinen lässt[27] und die sinnliche Erschütterung des Sich-Erhebens einer digitalen Form austrägt. Hierin geschieht ein »Sich-Entdecken«, ein »Sich-Kennenlernen« und »Sich-in-Form-Bringen«, das die Formation sich zugleich entdecken und geschehen lässt,[28] weshalb der Ursprung der Berührung, das Geschehen der Begegnung selbst, tendenziell unbestimmt bleibt (›Sinn und Sinnlichkeit‹).

Relationalität

Durch Bewegungen der menschlichen Hand scheinen sich Objekte auf einem sensorisch reagierenden Bildschirm bewegen und animieren zu lassen. Derart eröffnet das Smartphone neue Möglichkeiten für die grundsätzliche Funktion der Eingabe von Daten, was es zu einem,

---

26 Ebd. S. 20. Die Ästhetisierung laufe, so G. Vattimo, gegenwärtig darauf hinaus, die ästhetische Erfahrung im klassischen, ›metaphysischen‹ Sinne auf die ideale Vollkommenheit festzulegen, die sie zu einer »reinen« Vorstellungswelt mache, die wiederum nur als Gegenpol zur ›Wirklichkeit‹ existieren könne. War noch in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts die Affirmation der konflikthaften Natur der ästhetischen Erfahrung das Kennzeichnende der Kunst, so stehe die gegenwärtige allgemeine Ästhetisierung in den Diensten einer möglichst widerstandslosen Marktgängigkeit, die jegliche Form der Konfliktualität scheue. Im Sehen durch die »rosa Brille einer Komödie mit Happy-End« und im Ersetzen der ›Wirklichkeit‹ durch eine Welt »idealer Formen, ausgestattet mit der Rundheit, Klarheit u.s.w. der klassischen Kunstwerke« artikuliere sich das Unwissen darüber, dass die ästhetische Erfahrung überhaupt nur im Bruch möglich ist. Ebd. S. 21f.

27 V. Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie (wie Anm. 20), S. 59.

28 Nancy, Jean-Luc: »Von der ästhetischen Lust«, in: Ders.: Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz, Zürich/Berlin: Diaphanes 2015, S. 75–91, hier S. 76f.

so Oliver Ruf, virulenten Einsatzpunkt und einer Einfallsschneise für theoretische Bestimmungen mache.[29] Jonathan Crary argumentiert, dass schon die Camera obscura und die Fotokamera als Gefüge, Praktiken und soziale Objekte den zwei fundamental verschiedenen Systemen der Repräsentation und des Sehens angehörten und dass sie zwei grundsätzlich verschiedene Beziehungen zwischen dem Sehenden und dem Sichtbaren, dem Betrachter und dem betrachteten Objekt herstellten. J. Crary deutet den seit dem Ende des 16. Jahrhunderts innerhalb weniger Jahrzehnte auf einen Höhepunkt zustrebenden Prozess der Durchsetzung der Camera als Indikator für das Entstehen eines neuen Modells der Subjektivität. Denn die Camera definiere den in ihrem dunklen Raum befindlichen Betrachter als notwendigerweise isoliert, abgeschlossen und mithin autonom. Im quasi-domestischen Raum der Camera stehend und von der Öffentlichkeit und der Außenwelt abgeschlossen, erzwinge die technische Anordnung den Rückzug des Individuums aus der Welt, um seine Beziehung zu den vielfältigen Inhalten dieser neuen »äußeren« Welt ordnen und klären zu können.[30] Je mehr das Sehen im Verlauf des frühen 19. Jahrhunderts jedoch mit dem Körper verknüpft worden ist, desto enger gehörten auch Zeitlichkeit und Sehen zusammen. In der Folge sei jenes cartesianische Ideal eines ausschließlich und vollständig auf das Objekt konzentrierten Betrachters von jenem neuen, sich in der Zeit als veränderlich erfahrenden Subjekt abgelöst worden, das mit dem Akt des Sehens qua Leiblichkeit synonym wurde.[31] Verstärkte die Allgegenwart der massenhaft produzierten Bilder die haptische Unmittelbarkeit visueller Wahrnehmung, so hebt die Erfindung des sensorisch reagierenden

---

29 Ruf, Oliver: »Smartphone-Theorie. Eine Medienästhetische Perspektive«, in: Ders. (Hg.), Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie der Gestaltung mobiler Medien (= Oliver Ruf (Hg.), Medien- und Gestaltungsästhetik, Bd. 1), Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 15–31, hier S. 24.

30 Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert [1990], Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 43 u. 48f.

31 Ebd. S. 103f.

Bildschirms diese »körperliche Dichte des Sehens«[32] auf eine ganz neue Ebene.

In Anerkenntnis der Indifferenz des digitalen Bildes gegenüber seinem Inhalt wird erstens ein prozessuales Denken erforderlich. Zwangsläufig führen Versuche des Bestimmens zur Einsicht, dass der Gegenstand nicht erschöpfend zu bestimmen ist, weshalb man zweitens mit einem Entzug konfrontiert ist. Reduziert man das Bild auf seine reine Sichtbarkeit, übersieht man den Prozess des eigentlichen Formens des digitalen Bildes. Mithin müssen in die folgenden Überlegungen sowohl die Funktionsweisen und Funktionszusammenhänge der ›ambulanten Aufzeichnungspraktiken‹[33] in der zeitnahen Interaktion mit anderen Akteuren[34] als auch die Interaktion mit dem sensorisch reagierenden Bildschirm selbst eingeschlossen werden. Dieser spezifischen Existenzform eines veränderten situativ-konstellativen Ausgangszustands in der affizierenden Orientierung von

---

32 Am Untersuchungsgegenstand pornografischer Bilder und im Rekurs auf J. Crary und stellt L. Williams heraus, dass die Erotik der zuschauenden Betrachter weder mit passiver Unterwerfung unter die Macht des Bildes noch mit dessen voyeuristischer Beherrschung zu tun hat. Vielmehr repräsentiere sie eine neue Ebene der Körperlichkeit innerhalb jener Observations-Maschinerie, die mit einem entkörperten Camera-obscura-Modell bricht. Williams, Linda: »Pornografische Bilder und die ›körperliche Dichte des Sehens‹«, in: Herta Wolf (Hg.), Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters (= Diskurse der Fotografie, Bd. II), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [5]2017, S. 226–266, hier S. 240.

33 Thiele, Matthias: »Die ambulante Aufzeichnungsszene«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2(2) (2010), S. 84–93.

34 Die Analyse digitaler Formen muss präzise aufweisen, an welcher Stelle Technologien mit welchem Zweck zum Einsatz gekommen sind, sodass die Analyse der Form sich nicht damit begnügen kann, bildliche Artefakte nebeneinanderzustellen, um auf äußerliche Ähnlichkeiten hinzuweisen. Vielmehr schließt ›Form‹ innerhalb der fließenden Grenzen digitaler Medien Faktoren wie verlustfreie Reproduzierbarkeit und damit die Faktoren der Zeitlichkeit und der zeitnahen Interaktion mit ein. Bruhn, Matthias/Pratschke, Margarete/Bredekamp, Horst/Werner, Gabriele: »Formschichten: Die Analyse digitaler Form«, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 3(2) (2006), 9–17, hier S. 12.

Mensch und Medium,[35] diesem Ausgangszustand, der eine medienanthropologische Relativierung des menschlichen Beitrags zugunsten der Relationalität erforderlich macht,[36] soll im Folgenden mit dem relationalen Begriff der ›ikonischen Formprozesse‹ Rechnung getragen werden.

Mit den ikonischen Formprozessen wird die sinnliche Erfahrung von Bildern beschrieben, in der die unbestimmte stoffliche Fülle und die den Prozess der Wahrnehmung einschließende Aufmerksamkeit des Betrachters konvergieren. Die sinnliche Erfahrung kann zum Ausgangspunkt von Prozessen der Signifikation werden, die wiederum auch in eine Erfahrung des Unbestimmten umschlagen können, insofern die Relationalität sich nicht aus der Summe von Rezipient, Objekt und raumzeitlichen Bedingungen ergibt. Die Relationalität entfaltet die alles durchdringende Qualität einer dynamischen Verlaufsform, in der Bilder durch Interaktion mit dem Körperschema ihres Betrachters in einem sich augenblicklich entfaltenden, triadischen Verhältnis eines ›situativen Ikonotops‹[37] aus berührendem und berührungsempfindlich wahrnehmendem Subjekt, sichtbarem Bild und dem die Sichtbarkeit ermöglichenden Smartphone emergieren und ihren spezifischen, zeitlich ausgedehnten performativen Sinn erhalten.[38] Die ikonische Situation bildet in dieser Konstellation die Grundlage eines ›Bildakts‹,[39] der sich nicht in der Mitteilung des Informationsgehalts eines Bildes

35 C. Voss: Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen (wie Anm. 17), S. 171 u. 177.

36 L. Engell/L. Siegert: Editorial (wie Anm. 18), S. 6f.

37 Engel, Franz: »Bildort«, in: Marion Lauschke/Pablo Schneider (Hg.), 23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung (= Horst Bredekamp/David Freedberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.), Image. Word. Action, Bd. 1), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 35–41, hier S. 38.

38 Lauschke, Marion: »Ikonische Formprozesse und Affordanzen. John Dewey und Paul Klee«, in: Marion Lauschke/Johanna Schiffler/Franz Engel (Hg.), Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten (= Horst Bredekamp/David Freedberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.), Image. Word. Action, Bd. 3), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 45–62, hier S. 53.

39 H. Bredekamp: Der Bildakt (wie Anm. 23).

erschöpft. In der ikonischen Situation greifen die Physis, jene sich materiell manifestierende Qualität nicht nur des Sehens, sondern der Wahrnehmung überhaupt, und die Imagination der Bildhaftigkeit als berührungslose Berührung eines leiblich affizierten Bildbetrachters ineinander.[40] Dem bloßen Verwertungsinteresse einer nur sichtbaren und nur gesehenen signifikanten Bildlichkeit muss jener dem Sehen analoge Tactus, jene berührungslose Berührung entgehen, die sich dem Bild in der ambulanten Aufzeichnungspraxis einprägte. Sie ist zugleich Präsenz und Entzug und beruht auf naher Ferne und ferner Nähe.[41]

Reflexives Beobachten der relationalen Verschränkung

Im weithin verbreiteten Nutzungsverhalten dient das Fotografieren der Registratur. Der Prozess des Fotografierens tritt in seiner Bedeutung tendenziell hinter der Rezeption desjenigen zurück, der das fotografische Bild betrachtet und etwas in ihm entdeckt. Angesichts eines unter postdigitalen Bedingungen entfesselten Dokumentierens wird die Frage danach virulent, was als Dokument bezeichnet werden kann, wie es um seine jeweilige Glaubwürdigkeit bestellt ist und welche Konsequenzen die Ubiquität dokumentarischer Praktiken für die dokumentarische Praxis hat. Folglich steht die Frage im Raum, ob jede Registratur bereits als Herstellung eines Dokuments gelten kann. Wie steht es um die traditionellen Leitwerte der Repräsentation, der Objektivität und der Evidenz, nun, da zu beobachten ist, dass die dokumentarische Form nicht länger primär auf die Vermittlung von Informationen, sondern auf eine, wie Hito Steyerl es nennt, »Teilhabe an starken und

40 Schürmann, Eva: Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht [2008], Frankfurt am Main: Suhrkamp [2]2018, hier S. 165f.

41 Böhme, Hartmut: »Zonen der Berührungsfurcht – Tactus und Visus im Bildgeschehen«, in: Tina Zürn/Steffen Haug/Thomas Helbig (Hg.), Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2019, S. 31–56, hier S. 36.

vor allem authentischen Gefühlen«[42] abzielt? Machen nicht erst seine Rückbindung an spezifische Prozesse und Kontexte, seine Übersetzung in bestimmte Formate und seine Adressierbarkeit das Dokument zu einem solchen, sodass seine Erforschung aus den verschiedenen Disziplinen der Text-, Ton- und Bildwissenschaften heraus zu erfolgen hat?[43]

Das Dokumentarische ist die Repräsentation vorgefundener Realität im aufgezeichneten Dokument, dessen Wahrhaftigkeit durch das indexikalische Verhältnis verbürgt ist. In der Fotografie lasse sich, so R. Barthes, nicht leugnen, dass die Sache dagewesen ist. Aus diesem Grund bezeichnet er als ›Photographischen Referenten‹ nicht die möglicherweise reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Fotografie gäbe.[44] Ein bestimmter Ausschnitt dessen, was sich in jenem Augenblick des Erlebens gezeigt hat, soll durch seine Dokumentation im fotografischen Bild als »etwas« festgeschrieben werden, damit dieses Erlebte rezipierbar wird und bleibt. Damit also nicht überhaupt nur »irgendetwas« im Bild Aufgezeichnetes in den Status des Dokumentierten erhoben wird,[45] sondern die leitende Intentionalität

---

42 Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien/Berlin: Turia + Kant ^{2}2015, S. 14.

43 Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Anette: »Einleitung«, in: Friedrich Balke/Oliver Fahle/Anette Urban (Hg.), Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische in der Gegenwart (= Friedrich Balke/Natalie Binczek/Astrid Deuber-Mankowsky/Oliver Fahle/Annette Urban (Hg.), Das Dokumentarische. Exzess und Entzug, Bd. 1), Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 7–19, hier S. 7.

44 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie [1980], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1989, S. 86.

45 H. Fox Talbot spricht 1844 von der Fülle winziger Details im Bild, die dem bloßen Auge des Fotografen wohl entgingen, während sie doch im Augenblick der Aufnahme dagewesen sein müssen, Details, die der »Pencil of Nature« als Informationen über die Wirklichkeit figuriert. Fox Talbot, Henry: »Der Stift der Natur« [1844], in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie (Bd. 1, 1839–1912), München: Schirmer/Mosel 1980, S. 60–63, hier S. 63. T. Feuerstein konkretisiert den Begriff des »Pencil of Nature« dahingehend, dass die Fotografie schon H. Fox Talbot nicht bloß als Imitationswerkzeug, sondern als Mittel zur Schaffung einer eigenen Wirklichkeit des sichtbar Gemachten gegolten habe. Feuerstein,

des Fotografen zu einer geregelten Rezeptionssituation führt, formulierte Henri Cartier-Bresson 1976 die Maxime, die Kontingenz all dessen, was sich vor der Kamera ereignet und das Licht reflektiert, durch die Intentionalität des Bildermachens zu bannen. Soll das Bild in der Ermöglichung des freien Spiels der Einbildungskraft einen Rezeptionsprozess anstoßen, der vom Betrachter nachzuvollziehen ist, könne jener, so Gotthold Ephraim Lessing, einzige Gesichtspunkt dieses einen Augenblicks, jener aus der immer veränderlichen Natur in die Stasis des Bildes gesetzte »fruchtbare Augenblick«, gar nicht fruchtbar genug gewählt werden.[46] Indem der Produzent die Kamera in einem bestimmten Augenblick aus einem bestimmten Blickwinkel auf das Geschehen richtet, um es durch die Bildwerdung in einer strengen Form festzuhalten, die es augenblicklich zu registrieren gilt, ist es möglich, das Ereignis als ein Bedeutendes festzuschreiben.[47] Ganz offensichtlich kann es also nicht genügen, überhaupt irgendein Reisebildchen »ich vor dem xyz« aufzunehmen. Der Akt der Setzung in die Form eines fotografischen Bildes, das die Rezipierbarkeit erlauben soll, impliziert die dezidierte Entscheidung für formale Bestimmungen, die durch das Mittel der Bildkomposition mit aller Entschiedenheit geklärt sein müssen.[48] Mit den formalen Entscheidungen der Bildfindung abstrahiert der Produzent und Sender vom Feld seiner gegenwärtigen Wahrnehmung auf eine Reihe von Zeichen, die ein gegenwärtig nicht anwesender Empfänger darauffolgend doch lesen können muss.

Thomas: »Zwischen Fotologie und Phänomenografie«, in: Horáková, Tamara + Maurer, Ewald/Holeitner, Johanna/Maurer-Horak, Ruth (Hg.), Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie, Wien: Passagen Verlag 2001, S. 245–257, hier S. 250.

46 Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie [1766], Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2012, S. 25f.

47 Cartier-Bresson, Henri: »Die Erfindung nach der Natur« [1976], in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelunxen (Hg.), Theorie der Fotografie (Bd. 3, 1945–1980), München: Schirmer/Mosel 2006, S. 82–83, hier S. 83.

48 Cartier-Bresson, Henri: »Der entscheidende Augenblick« [1952], in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelunxen (Hg.), Theorie der Fotografie (Bd. 3, 1945–1980), München: Schirmer/Mosel 2006, S. 78–82, S. 80f.

Dennoch unterbrechen, zerreißen oder zerschneiden, wie Jacques Derrida zu bedenken gibt, solche Entscheidungen (décisions) – wie sie es ihrer Wortherkunft nach eigentlich tun sollten – weder den Gang des Möglichen noch den Gang der Geschichte.[49] Die Distanz und Verzögerung durch Ersetzung, jene ›différance‹ müsse, so J. Derrida, zu einer bestimmten Absolutheit der Abwesenheit gebracht werden, damit sich die Struktur der Zeichen – vorausgesetzt die Zeichen existieren – konstituiert. Der sich öffnende Spalt der différance wird in der fortgesetzten Modifikation der Anwesenheit durch eine auf die Abwesenden gerichtete und durch Codes geregelte Identität der Zeichen überbrückt.[50]

Eine Registratur in die Form eines Dokuments zu setzen, bedeutet das Bild zum Substitut einer unmöglich gewordenen Wahrnehmung eines vergangenen Ereignisses in der Gegenwart seines Vergangenseins zu machen. Zwischen der zurückliegenden privaten Erfahrung und ihrer Verbildlichung tut sich der Spalt zwischen dem auf, was man wahrnahm, und der Art und Weise der Ausschnitthaftigkeit, in der es im Bild aufgezeichnet und präsentiert ist.[51] Mithin zeigt sich in fotografischen Bildern die Spur einer, so Michael Wetzel und Herta Wolf, aufgeschobenen Absenz, die vom Niederschlag einer signifikanten Operation der Supplementierung, einer Ersetzung oder Aneignung zeuge. Die Reproduktion mache weniger ein präexistentes Ontisches zuhanden, als

49 Derrida, Jacques: Eine unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen [2001], Berlin: Merve Verlag 2003, S. 43f.

50 Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext« [1990], in: Peter Engelmann (Hg.), Jacques Derrida: Limited Inc, Wien: Passagen Verlag 2001, S. 15–45, hier S. 24.

51 S. Krämer argumentiert an dieser Stelle des Textes mit dem sprachlichen ›Bild‹, das ein Zeuge erschafft, um der Jury im Gerichtssaal dasjenige zu bedeuten, was seine ursprüngliche Wahrnehmung gewesen ist. Im fotografischen Bild wie auch in der sprachlichen Beschreibung wird derart ein Paradox erzeugt, da der Rede des Zeugen oder dem Beweisfoto die Funktion des Wahrnehmbarmachens von etwas für andere zukommt, während die private Wahrnehmung als Wahrnehmung für andere unmöglich zu reproduzieren ist. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 269f.

dass sie vielmehr von der Produktion und Konstruktion von Wirklichkeit durch visualisierende, apparative und semiotechnische Anordnungen zeuge. Das Wirkliche wird nicht in ein Bild verwandelt. Es wird durch ein Bild ersetzt.[52]

Darin fällt das Dokumentarische in seinem Begehren nach Aufweisung des Wirklichen einem Verlust des Wirklichen anheim. Es schreibt an jenen rezipierbaren Wirklichkeitsnarrativen, derentwegen die Wirklichkeit in Vermittlung, Interpretation, Narration und Präsentation abgleitet,[53] ohne den situativ-konstellativen Ausgangszustand der anthropomedialen Beziehung selbst aufzuweisen.[54] Vor allem, jedoch nicht ausschließlich in der Kunst, erscheinen die ›neuen Dokumentarismen‹ als zum klassischen realistischen Repräsentationsmodell kontrapunktisch. Dieser ›post-konstruktivistisch‹ zu nennende Realismus habe, so Magdalena Marszałek und Dieter Mersch, die Krise der Repräsentation bereits verlassen, »um insbesondere mittels nicht-repräsentationalistischer Praktiken andere Wirklichkeitsbezüge zu (er-)finden.« Im expliziten Wissen um die Gemachtheit der Darstellung, dem Wissen um die Klüftung zwischen Signifikant und Signifikat und die Paradoxien der Repräsentation sei ihnen »gleichwohl ein Begehren nach Realität wie ebenfalls das Postulat der Wirklichkeitskritik« zu eigen.[55] Die kon-

---

52 Wetzel, Michael/Wolf, Herta: »Vorwort der Herausgeber«, in: Dies. (Hg.), Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, München: Wilhelm Fink Verlag 1994, S. 7–9, hier S. 8.

53 Cowie, Elisabeth: »Dokumentarische Kunst: das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben«, in: Karin Gludovatz (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004, S. 15–41, hier S. 16f.

54 Dieser Entzug ist seit den Anfängen der Fotografie tradiert worden, seit J. Janin, der die ersten schriftlichen Bemerkungen zur Erfindung der bildgebenden Daguerreotypie hinterließ, 1839 voller Staunen berichtete, dass sich alle Dinge, da sie vor der Sonne gleich sind, im von L. Daguerre entwickelten schwarzen Firnis abbildeten. Janin, Jules: »Der Daguerreotyp« [1839], in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie (1839–1912, Bd. 1), München: Schirmer/Mosel 1980, S. 46–51, hier S. 47.

55 Marszałek, Magdalena/Mersch, Dieter: »Seien wir realistisch. Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Seien wir realistisch. Neue Dokumentarismen in Philosophie und Kunst, Zürich/Berlin: Diaphanes 2016, S. 7–27, hier 22f.

fliktträchtige relationale Verschränkung der anthropomedialen Beziehung wird zu einem integralen Bestandteil des Zeigens. Im Zuge dessen wird die Existenzform eines veränderten situativ-konstellativen Ausgangszustands sichtbar und eine eigenständige ästhetische Erfahrung möglich.[56] Jenseits mimetischer oder darstellender Verfahren zielen die neuen Dokumentarismen durchweg auf monstrative Prozesse, auf Prozesse des Zeigens, die sich nicht auf etwas beziehen und es wiederzugeben suchen, sondern selbst eine Wirklichkeit sind, die erlebt werden will.[57]

Distanz und Nähe der Darstellung

Maßgeblich von der Perfektion elektronischer Gedächtnisleistungen gestützt, beobachtet H. U. Gumbrecht unter den gegenwärtigen Bedingungen des Postdigitalen die Dimension der Simultaneitäten einer sich verbreiternden Gegenwart. Vergangenheiten würden unsere Gegenwart überschwemmen, anstatt im Absinken ihre Verbindung mit der Gegenwart als Orientierungswert zu verlieren.[58] Als Effekt dieses Nicht-Absinkens der Gegenwart durch die Ubiquität von Informationsströmen macht H. Steyerl einen zunehmenden Verlust von Distanz aus, der zum vorherrschenden Eindruck von Nähe und Intimität und einem schier unumgänglichen Verstrickt-Sein in die Ereignisse führe, weshalb dokumentarische Formen eine etwaige affektiv-emotionale Wirkung nicht länger nur auf individueller Ebene entfalteten. Das Bedürfnis nach objektiver, institutionell garantierter und die Glaubwürdigkeit verbürgender Seriosität würde sukzessive durch ein allgemeines Begehren nach Intensität ersetzt, sodass die dokumentarische Form schließlich einen wichtigen Bestandteil zeitgenössischer Ökonomien des Affekts überhaupt darstelle.[59]

---

56 Vgl. Mersch, Dieter: Epistemologien des Ästhetischen, Zürich/Berlin: Diaphanes 2015, S. 15.

57 M. Marszałek/D. Mersch: Seien wir realistisch (wie Anm. 55), S. 23.

58 H. U. Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart (wie Anm. 22), S. 16.

59 H. Steyerl: Die Farbe der Wahrheit (wie Anm. 42), S. 13f.

Das durch die relationale Verschränkung der anthropomedialen Beziehung verstärkte, wenn nicht gar erst ermöglichte Aufkeimen dieses Begehrens nach Intensität führt A. Ulman in ihrer 2014 auf Instagram realisierten Performance *Excellences & Perfections*[60] vor. In einer Einheit aus der fotografischen Sequenz von 185 geposteten Fotografien, den sie begleitenden Bildunterschriften und der Interaktion mit ihren Followern entwickelt die Künstlerin die sich im Verlauf der Performance und für die mit ihr Interagierenden in Echtzeit entfaltende Narration eines Abschnitts im Leben ihres Alter Ego ›Amalia Ulman‹, ein Storytelling, das ihre Follower zusehends zu affizieren vermochte.



Abbildung 1: Amalia Ulman, Excellences & Perfections, 2014, Courtesy of the artist

60 Amalia Ulman: Excellences & Perfections (2014), Instagram-Performance (wie Anm. 19).

Die Form der künstlerischen Performance leitet sich vom Semioseprozess des theatralen Geschehens ab, das sich dann ereignet, wenn eine Person etwas, bzw. Handlungen vorführt, während eine andere zuschaut.[61] Entscheidend für die Wahl der Social-Media-Applikation Instagram als Austragungsort der Performance ist die Unmöglichkeit, die zeitliche Verschiebung zwischen fotografischer Inszenierung und sich ereignendem intersubjektivem Mitteilen und Teilen durch Upload nachvollziehen zu können, während das Geschehen doch spontan und gegenwärtig wirkt. Die tragische Handlung der performativen Darstellung wird von der Künstlerin zuerst einmal entworfen und in einer Abfolge von Fotografien inszeniert, um diese wiederum sukzessive zu veröffentlichen. Erst in einem bestimmten Augenblick wird also durch den Upload eines Bildes und die Präsentation jenes vorausgezeichneten Handlungsfortschritts die Interaktion mit den Followern angestoßen und überhaupt zugelassen.

Spätestens seit den 1960er Jahren vollzieht sich das Aufführungsgeschehen avantgardistischer Aufführungen trotz aller Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien der theatralen Inszenierung in der Interaktion und gegenseitigen Beeinflussung aller Beteiligten, sodass die Verfügungsgewalt auf die in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Weise an der Aufführung mitwirkenden Miterzeuger übergeht.[62] In jenem, eine vermeintliche Authentizität verbürgenden Raum der Social Media, insofern Authentizität hier bedeutet, sich möglichst ohne Kompromisse an seinem eigenen, »wahren« Selbst mit seinen Wünschen, Emotionen und Wertvorstellungen zu orientieren, nicht »wie alle anderen« zu sein und »individuell« zu agieren,[63] wird

61 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, Tübingen: A. Francke Verlag 2001, S. 161f.

62 Fischer-Lichte, Erika: »Performing the Future«, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann (Hg.), Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 11–23, hier S. 13f.

63 Reckwitz, Andreas: »Erschöpfte Selbstverwirklichung: Das spätmoderne Individuum und die Paradoxien seiner Emotionskultur«, in: Ders.: Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne, Berlin: Suhrkamp Verlag [6]2020, S. 203–238, hier S. 214.

der chronische Rückzug tendenziell konfliktträchtiger Umschlagsprozesse im Aufführen von und dem Einbinden anderer in fingierte Geschehnisse vorgeführt, ausgestellt und präsentiert.[64]

Am 19. April 2014 setzte A. Ulman mit dem Statusupdate eines Schriftbildes, auf dem in schwarzen Lettern auf weißem Grund »Part I« zu lesen ist,[65] den Auftakt zu ihrer Performance. Das Initiationsbild eröffnete den ersten von drei Akten. Zwischen den beiden Polen dieses klar definierten Anfangs und des unausweichlichen Endes entwickelte sich ein theatrales und aus der Distanz tendenziell rezipierbares Handlungsgeschehen. Hier rekurriert die Künstlerin auf die Struktur von Exposition, Entwicklung und Lösung, wie sie der antiken Tragödie zugrunde liegt. Der sich zusehends und unweigerlich anbahnende Konflikt der tragischen Figur am Ende von Akt II löste sich am 14. September 2014, dem Schluss des finalen dritten Akts, nach fünf Monaten und 183 geposteten Fotografien. Das 184. Statusupdate zeigt ein Selfie in den Armen der schlussendlich doch gefundenen »wahren Liebe«: »Isn't it nice to be taken care of [Sternen-Emoji]«.[66] Mit dem noch am selben Tag geposteten 185. und letzten Statusupdate stellte die Künstlerin das Finale von Akt III dezidiert heraus und beendete ihre Performance mit der Schwarz-Weiß-Fotografie einer weißen Rosenblüte, begleitet von der von blauen Emoji-Herzen gerahmten Bildunterschrift »The End –

---

64 Der entscheidende epistemische Modus dieser Praktiken ist das, so D. Mersch, Zeigen. Die mit den Präfixen ›dar-‹ und ›aus-‹ mitgegebenen relationalen Modalitäten gestatteten Multiple Selbstreferenzen, die das Zeigen in sich selbst verflechten: die Darstellung einer Vorführung und die Vorführung einer Darstellung. D. Mersch: Epistemologien des Ästhetischen (wie Anm. 56), S. 16.

65 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), Statusupdate vom 19.04.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/m-5ui2lV3v/?modal=true (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

66 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), Statusupdate vom 14.09.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/s65tHOlV35/?modal=true (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

Excellences & Perfections«.[67] Nun endlich wurde die Aufführung als Aufführung unmissverständlich kenntlich gemacht. Und spätestens an diesem Punkt verkehrte sich die affizierende Nähe in die Distanz der Rezeptionssituation einer Aufführung.

Im Verlauf ihrer Performance mag A. Ulman darauf verzichtet haben, den Handlungsfortschritt innerhalb der Struktur durch das Posten weiterer Schriftbilder mit römischen Lettern deutlich herauszustellen, doch ist eine distanzierte Rezeption der tragischen Handlung, die Rósza Farkas folgt beschreibt:

> »from good small town girl to city-dwelling sugar baby undergoing plastic surgery, the degree of excellence Ulman's character tried to attain was sucked into a feedback loop of getting ›better‹ but never being good enough […]. This Amalia then cracked from the preasure and the failure, from the seduction and rejection of exposure […]«,[68]

all denjenigen Rezipienten durchaus schon im Verlauf der Performance möglich, die die grundlegende Struktur der Darstellung mit theatralen Mitteln zu erkennen und sich vom aufgeführten Geschehen ein Stück weit in den geschützten Bereich des bewussten ästhetischen Genusses zurückzuziehen vermögen. Die Zuspitzung der tragischen Handlung am Ende von Akt II wurde am 7. August 2014 mit dem Statusupdate »HOW MANY PEOPLE SAID THEY GOT YOU? AND FORGOT YOU!?« eingeleitet[69] und gipfelte am darauffolgenden Tag im Update von vier

---

67 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), Statusupdate vom 14.09.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/s67XD2FV5l/?modal=true (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

68 Farkas, Rósza: »Foreword«, in: Amalia Ulman (Hg.), Excellences and Perfections, München/London/New York: Prestel Verlag 2018, S. 6–7, hier S. 6.

69 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), Statusupdate vom 07.08.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rZqxO3FVza/?modal=true (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

aus nächster Nähe und im Brustportrait aufgenommenen Fotografien der in Tränen aufgelösten ›Amalia‹. Im Selfie ist sichtbar, wie sie eine Waffe demonstrativ gerade so nahe vor die Linse der Kamera hält, dass ihr Antlitz der Sichtbarkeit beinahe entzogen ist.[70] Insofern der Handlungsfortschritt der Performance formal durch die Struktur der Tragödie geregelt ist, ist der Zusammenbruch der agierenden Figur ›Amalia‹ am Ende von Akt II die strukturelle Konsequenz. Vor allem aber sei der Zusammenbruch auch derjenige Teil der Handlung, den man, so R. Farkas, als Zuschauer am meisten genossen habe, weil man sich an die Verletzlichkeit der Figur habe klammern können.[71] Dies ist der Augenblick der Katharsis.[72]

---

70 Instagram: Amalia Ulman (@amaliaulman), vier Statusupdates vom 08. 08.2014, *Excellences & Perfections*, Instagram-Performance, digital archiviert unter: https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rblCmzlV-I/?modal=true; https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rbleYsFV-k/?modal=true; https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rcBXSLlV-R/?modal=true; https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/p/rcBbrYFV-a/?modal=true (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

71 R. Farkas: Foreword (wie Anm. 68), S. 6.

72 Wirkungsästhetisch ist die klassische Tragödie durch die beiden paradoxen Richtungsgehalte der Jammer (éleos), der Anteilnahme am Geschick des Helden, sowie dem Schauder oder Entsetzten (phóbos) über das Geschehen bestimmt. Während die Jammer in die Nähe des eigenen Vollzugs führt, distanziert der Schauder. Auf die Erregung von éleos und phóbos folgt im Verlauf der dramatischen Handlung die Reinigung von diesen erregten Affekten. Es folgt die Katharsis. Die ästhetische Wendung zur Schönheit des Dargestellten, also die Hinwendung zu den Formen der Darstellung, hat ihren Grund in derselben Haltung des distanzierenden Zuschauens, die auch die Voraussetzung dafür ist, dass die Tragik der dargestellten Handlung erkannt wird. Greiner, Bernhard: Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2012, S. 16f.; Menke, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 117f.

Die anthropomediale Beziehung als Objekt künstlerischer Intervention

Während die am Realismus der Dokumentation orientierte Fotografie in gewissem Sinne eine, wie Michael Köhler sie nennt, Augentäuschung betreibt, da sie versuche, die Illusion zu erzeugen, als schaue der Betrachter nicht auf die Bildoberfläche, sondern – wie durch ein Fenster – auf einen sich hinter dem Bildgrund öffnenden Ausschnitt der Wirklichkeit,[73] beruht das von A. Ulman verfolgte Konzept der künstlerischen Intervention in den Social Media darauf, die Sequenzialität der Bilder zum Objekt der Reflexion zu machen. Sie präsentiert nicht allein das Konzept autonomer ›Bild-Objekte‹.[74] Durch ihr Agieren vor der und vor allem für die Kamera[75] legt sie den Finger in jene klaffende Wunde der Social Media, die A. Meier die nicht zu tilgende Erinnerung daran nennt, »dass online alle Lügner sind und dass auf Instagram erst einmal niemand weiß, wer man ist.«.[76] Emphatisch führt A. Ulman das Begehren nach gesteigerter Intensität vor, dem eine Dokumentation alltäglicher Lebensvollzüge nicht zu genügen vermag. Obgleich eine logische Entwicklung innerhalb der tragischen Handlung, suchen die Follower die Nähe einer unmittelbaren Begegnung mit einer realen Person, deren psychischer Zusammenbruch ihnen als Folge des Verfehlens der scheinbar an sie gestellten gesellschaftlichen Erwartungen erscheint. Doch wird hier das Verallgemeinerte einer Repräsentation für das Individuelle eines präsentierten Geschehens gehalten.

73 Köhler, Michael: »Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden«, in: Ders. (Hg.), Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert, Ausstellungskatalog Kunstverein München/Kunsthalle Nürnberg/Forum Böttcherstraße, Bremen/Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Kilchberg/Zürich: Edition Stemmle 1995, S. 15–46, hier S. 19f.

74 Ebd. S. 19.

75 Blunck, Lars: »Fotografische Wirklichkeiten«, in: Ders. (Hg.), Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 9–36, hier S. 19.

76 Meier, Anika: »Link in Bio. Kunst nach den sozialen Medien«, in: Kunstforum International 262 (2019), S. 118–127, hier S. 126.

In der künstlerischen Intervention wird die Relationalität der interaktiven Situation der Social Media zum vornehmlichen Objekt der Reflexion. In der verschobenen digitalen Wiederholung des vor-digitalen Mediums ›Theater‹ entfaltet die Instagram-Performance die spezifisch digitale Form[77] des situativ-konstellativen Paradigmas der ›intimate strangers‹.[78] Für den Zeitraum der Performance bleibt es den Beobachtenden und den mit der Künstlerin Interagierenden überlassen, den Raum der Social Media und mithin einen Raum der Darstellung aufzusuchen, um zu beobachten und zu beeinflussen, was geschieht. Von den sozialen Effekten der Interaktion getragen, öffnet sich in jenen Augenblicken, da sie A. Ulman anblicken, ein gemeinsamer Raum, der auch jene Beobachtenden in die Sichtbarkeit zu rücken scheint, die doch hinter ihren Geräten unsichtbar bleiben. Denn im Sich-Fallen-Lassen in die anthropomediale Beziehung assimilieren sie die identitäts- und affektpsychologische Verfasstheit der Darstellerin.[79]

---

77 Vgl. M. Bruhn/M. Pratschke/H. Bredekamp/G. Werner: Formschichten (wie Anm. 34), S. 12.

78 M. Steinberg plädiert dafür, das von Misha Kavka in die Diskussion um die Wirklichkeitseffekte des Reality-TV eingeführte Modell der ›intimate strangers‹ unter der Prämisse auf die Performance-Kunst zu übertragen, dass die Performance-Künstler die Aspekte einer gefühlten realen Struktur replizieren, um genau dieses Paradigma zu dekonstruieren. Steinberg, Monica: »(Im)Personal Matters: Intimate Strangers and Affective Market Economies«, in: Oxford Art Journal 42(1) (2019), S. 45–67, hier S. 52.

79 Czirak, Adam: Partizipation der Blicke. Szenarien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance (= Theater, Bd. 44), Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 16 u. 120.



Abbildung 2: Amalia Ulman, Excellences & Perfections, 2014, Courtesy of the artist

Ihr aus dem Bild gerichteter Blick wirkt wie jenseits des Scheinhaften, weil es das, so Lambert Wiesing, eigentlich Neue der mit ›neuen Medien‹[80] erzeugten Bilder sei, sich aus ihrer Stellung zwischen immersiver virtueller und nicht-immersiver virtueller Realität zu lösen.

80 L. Wiesing weist darauf hin, dass hinter der Großschreibung des Neuen in den „Neuen Medien" die Erklärung zum Eigennamen stehe, durch den noch nichts darüber ausgesagt werde, ob die digitalen gegenüber den traditionellen Medien tatsächlich neuartige Bilder hätten entstehen lassen. Sollte dem so sein, sollte man das Neue der „neuen Medien" klein schreiben, um einen Sprung in einer historischen Entwicklung anzuzeigen. Denn Immersionseffekte sind in der Vergangenheit etwa durch Panoramen realisiert worden, sodass sie die gegenwärtig leichte Verfügbarkeit und massenhafte Vorbereitung digitaler Bilder lediglich zur leichteren Realisierbarkeit von Immersionseffekten beigetragen habe. Wiesing, Lambert: »Virtuelle Realität. Die Angleichung des Bildes an die Imagination« [2005], in: Ders.: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ^{5}2018, S. 107–124, hier S. 109.

Während die immersive virtuelle Realität durch die Angleichung der Wahrnehmung des Bildobjekts an die Wahrnehmung einer realen Sache entsteht, entspringt die nicht-immersive virtuelle Realität einer Angleichung des Bildobjekts an die Imagination der Betrachtenden. Hat das Bildbewusstsein mit der Wahrnehmung die Anschaulichkeit einer konkreten Sache gemein – man sieht eine Person im Bild –, so hat das Bildbewusstsein mit der Imagination hier wiederum die Irrealität des intentionalen Objekts ›Amalia‹ gemein. Unterscheidet man bewusst zwischen der zeitlichen Verschiebung zwischen der Aufnahme und dem Erscheinen der Fotografie in den Social Media, würde man ›Amalia‹ gegenwärtig nicht für anwesend halten, obgleich man sie gegenwärtig im Bild sehen kann.

Maßgeblich vom veränderten situativ-konstellativen Ausgangszustand getragen, passt sich die Gegebenheitsweise der in den Social Media sichtbaren Bilder aber radikal derjenigen von Fantasieobjekten an.[81] Gerade weil man im Eintritt in jene durch die Instagram-Performance geschaffene Situation nicht in einen allzu offensichtlich mit digitalen Mitteln geschaffenen – etwa durch hochauflösende Grafiken immersiv wirkenden – Raum eintritt, in dem die technisch mögliche Leistung die Fantasie regelrecht entbehrlich machen würde, erfordern die Social Media das gewohnheitsmäßige Minimieren des Spalts zwischen der Konstruktion der Begegnung im Digitalen und dem gegenwärtigen Wahrnehmen durch Imaginieren der Gegenwärtigkeit. Es ist dieses freie Fantasieren, das maßgeblich dazu beiträgt, einen scheinbar aus dem Bild entgegenkommenden Blick zu finden. Die mit der eigentlichen Darstellerin Interagierenden finden schließlich die Intimität des ›being for me‹ in der Struktur des ›feels real‹,[82] weil sie nach der Berührung ›Amalias‹ suchten. Indem sie ihr Berühren schon imaginierten, imaginierten sie sich selbst als von ihr Berührte.[83]

81 Ebd. S. 112.

82 M. Steinberg: (Im)Personal Matters (wie Anm. 78), S. 52.

83 Vgl. Barthes, Roland: »Auge in Auge« [1977], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag [2]2020, S. 200–204, hier S. 200 u. 202f.

Die Dynamik der Imagination nimmt das Finden des derart Gesuchten also schon vorweg. Entscheidend ist, dass die strukturelle Distanz zwischen den Betrachtenden und der im Bild in die Sichtbarkeit gerückten Person beiderseitig intentional minimiert wird. Sollte aber, wie schon R. Barthes darlegt, das nicht nur für ein scheinbares gehaltene Angeblickt-Werden dazu führen, dass jenes »Durchschaute«, jene hier angeschaute ›Amalia‹ tatsächlich für wahrer gehalten wird, als es das konstruierte Bild dieser sich dem Blick der Beobachtenden dargebotenen Figur ist, wäre das Empfinden der Intimität des being for me in der Struktur des feels real kein nur scheinbares Empfinden.

Der epistemische Modus dieser Instagram-Performance realisiert sich im schlussendlichen Zeigen der Abwesenheit der Darstellerin. Spätestens am 14. September 2014 zeigte die Künstlerin den bis zu diesem Zeitpunkt angewandten Modus des Darstellens ganz explizit durch die jenem finalen Bild mitgegebene Bildunterschrift »The End – Excellences & Perfections«. Im Augenblick des Verlusts des Gegenwärtig-Habens ›Amalias‹ verlieren die mit ihr Interagierenden den Anhalt ihres Begehrens, um ihn mithilfe eines bewusst vollzogenen Imaginierens zu rekonstruieren, um sich erneut in einer Situation wähnen zu können, die sich durch die Nähe eines nicht-intentionalen Verstrickt-Seins auszeichnet. Dieses Kippmoment hin zum bewussten Vollzug des Imaginierens markiert den Augenblick, da sich die Aufmerksamkeit der nun distanziert Beobachtenden im Schwerpunkt auf die Emergenz dieser Darstellung richten kann, an der Prozesse der Symbolisierung greifbar werden.[84] Die Affektion verwandelt sich in eine reflexive Haltung gegenüber einer Darstellung, deren bildpragmatischer Modus die notwendige Konstitutionsbedingung von Fiktionen ist. Analog der thea-

84 Am Beispiel der Oper führt H. U. Gumbrecht aus, dass mit dem Libretto die Form der Handlung schon gegeben sei, sodass sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer, wie der Sänger und Musiker auf die Emergenz der Klang-Substanz richten. Gumbrecht, Hans Ulrich: »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.), Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens (= Karl Heinz Bohrer (Hg.), Aesthetica), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001, S. 63–76, hier S. 72.

tralen Aufführungssituation hat die bildpragmatische Konstellation im Zusammenspiel von Bild, Bildkontext und Bildlektüre statt. Es steht außer Frage, dass fotografische Bilder – auch jene von A. Ulman präsentierten Bilder – selbst keine Fiktionen sind.[85] Das fotografische Bild zeigt an sich die indexikalische Beziehung zur abgebildeten Umwelt. Dass hier jemand vor der und für die Kamera posiert hat, dass sich jemand für die Kamera inszeniert hat, ist, wie im klassischen Theater, wo die Darstellung ihre Form zuallererst in der Sichtbarkeit des physischen Körpers eines Darstellers erhält, der eine handelnde Rollenfigur als Sinn eines von ihm konstituierten Körpertextes herstellt, nicht zu leugnen. In diesem Prozess wird der nur semiotisierte und daher noch insignifikante Körper der Darstellerin durch den Bezug auf den zugrundeliegenden Text des Storytellings zum Signifikanten innerhalb der Aufführung erhoben.[86]

Dies wiederum, das Storytelling A. Ulmans, ist so nur im bildpragmatischen und performativen Modus der spezifischen Zeitlichkeit der Instagram-Performance rezipierbar. Obgleich als tragische Handlung in der aufgeführten Form einer Mischung aus Redundanz und Aktualisierung vorausgezeichnet, wurden ihre Statusupdates von den Followern als augenblickliche Artikulationen wahrgenommen.[87] Dass die

85 L. Blunck: Fotografische Wirklichkeiten (wie Anm. 75), S. 27f.

86 Ein Darsteller stelle, so E. Fischer-Lichte, seine Figur dar, indem er sich die symbolische Ordnung des Rollentextes, der allein durch den Einbruch des Semiotischen in die symbolische Ordnung entstehen konnte, gleichsam in einer zweiten Semiotisierung einverleibe. Seine individuelle Physis bemächtige sich des Textes und bringe ihn unter den von der Physis gesetzten Bedingungen als einen fremden und zugleich eigenen ein zweites Mal hervor. Umgekehrt aber werde in diesem Prozess der nur semiotisierte und daher noch insignifikante Körper des Darstellers durch den Bezug auf die sprachlich verfasste Rolle und damit durch den Bezug auf den ›darstellerischen Code‹ zum Signifikanten erhoben. Weil die insignifikante Physis so strukturiert werde, dass sich in ihr eine symbolische Ordnung herstellen lasse, sei dieser Vorgang besser als ›Symbolisierung des Semiotischen‹ beschrieben. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung (= Bd. 3, Die Aufführung als Text) [1983], Tübingen: Gunter Narr Verlag [5]2009, S. 30f.

87 W. Gerling/S. Holschbach/P. Löffler: Bilder verteilen (wie Anm. 16), S. 61.

Nähe eines nicht-intentionalen Verstrickt-Seins gesucht wird und sich in vielen Fällen trotz der Anzeichen der Entfaltung einer klassischen Tragödienstruktur nicht in eine distanziert-kritische Haltung der Rezeption und Reflexion wandelt, mag das Symptom einer ästhetischen Normalisierung, das Symptom einer auf die Grenzen der ›Wirklichkeitsauflösung‹ zustrebenden allgemeinen Ästhetisierung der Existenz sein. Doch ist die ästhetische Erfahrung überhaupt nur in der Form eines Bruchs möglich,[88] den A. Ulman in ihrer Performance herbeizuführen sucht, um die gegenwärtigen Ökonomien des Affekts aufzuweisen. Die Wiederholung einer vor-digitalen Form der Darstellung kann als wesentliches Merkmal des Oszillierens zwischen Illusion und Desillusionierung gelten, ein Phänomen, das Lev Manovich als für den neuen ›Metarealismus‹ konstitutiv erachtet. Denn das Oszillieren versetze den Benutzer digitaler Medien in die »extrem souveräne Position«, die zerbrechende Illusion zu retten, indem er die Erzählung des Spiels durch sein eigenes Handeln modifiziert.[89] Das sich in den Social Media zeigende Dispositiv, das die Affirmation von Normen mit positivem Feedback und einer damit einhergehenden gesteigerten Sichtbarkeit honoriert, wird von der Künstlerin ausgenutzt, um die Plausibilität der ganz offensichtlich bedienten Klischees und stereotypen Darstellungsmuster zu gewährleisten.[90] Demgemäß vollzieht sich in der Interaktion und gegenseitigen Beeinflussung aller an der Aufführung Beteiligten ein Aufführungsgeschehen, dessen Scheinhaftigkeit und Signifikanz von

88 G. Vattimo: Die Grenzen der Wirklichkeitsauflösung (wie Anm. 25), S. 21.

89 Manovich, Lev: »Illusion nach der Fotografie: Wie sich Wirklichkeit in digitalen Medien darstellt«, in: Horáková, Tamara + Maurer, Ewald/Holeitner, Johanna/Maurer-Horak, Ruth (Hg.), Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie, Wien: Passagen Verlag 2001, S. 287–306, hier S. 299 u. 304. Zu den neuen Dimensionen des Metrealismus der virtuellen Welt rechnet L. Manovich den aktiven Körpereinsatz in dieser hinzu, sodass mit der Simulation menschlicher Eigenschaften auch die Nebenziele der Simulation von Verhaltensweisen, Motivationsstrukturen, Gefühlen und psychischen Zuständen verfolgt würden. Ebd. S. 293.

90 W. Gerling/S. Holschbach/P. Löffler: Bilder verteilen (wie Anm. 16), S. 60.

den souverän agierenden Beteiligten um ihrer eigenen Affektion Willen tendenziell gerettet und bewusst aufrechterhalten wird.[91]

Dem Begehren nach Aufweisung des Wirklichen begegnet A. Ulman mit dem Anschein eines Dokumentarischen, das dem Verlust des Wirklichen anheimfällt. Die Künstlerin schreibt an rezipierbaren Wirklichkeitsnarrativen, derentwegen die Wirklichkeit in Vermittlung, Interpretation, Narration und Präsentation abgleiten gelassen wird. Und dies, die inszenierte Fotografie, die sequenzielle Fotobildgeschichte, ist eine besonders geeignete Strategie, um die Spannung zwischen Medium und Zeichen auszustellen.[92] Der epistemische Modus der Performance zielt auf das bewusste *Unterscheiden*[93] der Wirklichkeit des gegenwärtigen Beobachtens des Aufführens von der durch jenes Aufführen hergestellten Fiktion und bewussten Imagination von Nähe und Gegenwärtigkeit. Im Unterscheiden durch ›Beobachten zweiter Ordnung‹ löst sich die affizierende Nähe auf. An ihre Stelle tritt die reflexive Distanz des Beobachtens. Mit ihrer Intervention ermöglicht die Künstlerin den mit ihr Interagierenden eine selbstbezügliche und reflexive ›Beobachtung von Beobachtungen‹.[94] Der Beobachter zweiter Ordnung würde, so Niklas Luhmann, »*stärker irritierbar*, zugleich aber auch mit *höherer Indifferenz* gegen alle anderen denkbaren Einflüsse ausgestattet«,[95] sodass sein *Beobachten erster Ordnung* unter den spezifischen Bedingungen der Applikation und unter jenen Bedingungen des Vollzugs der Performance beobachtbar wird. Somit wird die relationale Ver-

---

91 Vgl. Schröter, Jens: »Medienästhetik, Simulation und ›Neue Medien‹«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 8(1) (2013), S. 88–100, hier S. 91.

92 Schröter, Jens: »Fotografie und Fiktionalität«, in: Lars Blunck (Hg.), Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 143–158, hier S. 157.

93 Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995, S. 94.

94 Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia (= Michael Backes/Thomas Dreher/Georg Jäger/Oliver Jahraus (Hg.), Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien, Bd. 3), München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 26f.

95 N. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (wie Anm. 93), S. 94 [Herv. i.O.].

schränkung der anthropomedialen Beziehung zwischen Subjekt, sichtbarem Bild und einem die Sichtbarkeit ermöglichenden Smartphone beobachtbar. Jene Verschränkung also, die es jederzeit erlaubt, durch die Social Media in eine Situation einzutreten oder in sie hineinzugeraten, um die Intimität imaginierter Blickwechsel zu verspüren und sich von ihnen affizieren zu lassen. Diesem Vorgang des Beobachtens zweiter Ordnung ist ein, wie Erika Fischer-Lichte es nennt, »merkwürdiges« Oszillieren zwischen Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit zu eigen, insofern im Oszillieren zwischen Illusion und Desillusion die besondere Medialität dieser eigens zum Zwecke ihrer Reflexion geschaffenen Situation zu Bewusstsein kommt.[96]

Der konstitutive Unterschied zwischen dem Erkennen der Darstellung und dem feels real berührt eine von A. Ulman mitthematisierte ethische Dimension. Solange das Empfinden der Intimität des being for me in der Struktur des feels real kein nur scheinbares Empfinden ist, bedeutet etwa ein willentliches Ausscheiden aus der Situation am Ende von Akt II im Augenblick des scheinbaren psychischen Zusammenbruchs ›Amalias‹, die bewusste Entscheidung zu treffen, jenen Menschen zurück- und sich selbst zu überlassen. Dies hat zur Konsequenz, dass sich der von L. Wiesing für die digitalen Umgebungen beschriebene Effekt der Entlastung von der »anstrengenden Daueranwesenheit in der wahrgenommenen Welt«[97] verflüchtigt. Die imaginierte Begegnung droht gar zu einem psychisch belastenden Ereignis zu werden. Mithin kann sich in der gesuchten und imaginierten Nähe der anthropomedialen Beziehung die höchste Intensität der Affektion als Effekt des nicht-intentionalen Verstrickt-Seins in Gefühlen der Verantwortung und Schuld bahnbrechen.

---

96 In theatralen Aufführungen beobachtet E. Fischer-Lichte häufig ein »merkwürdiges« Oszillieren zwischen Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit, weil die besondere Semiozität von Aufführungen in ihrem hohen Grad an Selbstreferenzialität begründet liege. Fischer-Lichte, Erika: »Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen«, in: Jens Kertscher/Dieter Mersch (Hg.), Performativität und Praxis, München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 97–111, hier S. 106f.

97 Wiesing, Lambert: Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie [2009], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2015, S. 213.

Begegnungen in der »hellen Kammer«

Seine »Begierde« nach Intensität »in Bezug auf manche Photographien«[98] thematisiert R. Barthes in der 1980 erschienenen *Bemerkung zur Photographie*. Die von ihm herangezogenen Bildbeispiele sind Alben und Zeitschriften wie dem *Nouvel Observateur Photo* entnommen, stammen aus der »heroische[n] Phase« der Frühzeit der Fotografie oder sind Arbeiten zeitgenössischer Fotografen wie Robert Mapplethorpe und Richard Avedon. Trotz der Mannigfaltigkeit der Sujets sei allen vorgestellten Fotografien ihr argumentativer Wert gemein.[99] Insofern er sich in den theoretischen Ausführungen seiner Begierde nach Intensität stellt, sucht R. Barthes nach dem Auslöser einer »photographischen Ekstase«, von der er annimmt, sie ereigne sich in der Erfahrung der »Gewalt des ›Dagewesenen‹«.[100]

In all jenen Bildern, die er dem Leser präsentiert – und vor allem dem einen, das er nicht zeigt[101] – richtet R. Barthes seinen Blick ausschließlich auf das, was zuerst einmal er selbst in den Bildern sieht. Er zerlegt, wie Jaques Rancière pointiert darlegt, die Repräsentation des Gewöhnlichen, die auch in der ganz überwiegenden Zahl der dokumentierten Gegenwarten in den Social Media statthat, in zwei Teile: zum einen wird das Gewöhnliche durch die Kombination einer bestimmten Anzahl allgemeiner Eigenschaften im fotografischen Bild identifizierbar und zum anderen taucht aus diesem abgebildeten Gewöhnlichen etwas absolut Einzigartiges auf, dessen rohe Präsenz sich auf-

---

98 Barthes, Roland: »Über die Photographie« [1980], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag ²2020, S. 221–229, hier S. 226.

99 Ebd. S. 227.

100 Barthes, Roland: »Vom Geschmack zur Ekstase« [1980], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag ²2020, S. 230–231, hier S. 231.

101 Als einzige der besprochenen Fotografien zeigt R. Barthes die Fotografie seiner Mutter aus Kindertagen im Wintergarten ihres Geburtshauses in Chennevières-sur-Marne nicht. Siehe dazu in diesem Beitrag den Abschnitt ›Berührung, Distanz und Kontakt‹.

drängt und individuell zu affizieren vermag. An dieser Gegenüberstellung des ›studium‹ als Begriff für den informativen Gehalt der Fotografie und dem ›punctum‹, jenem Begriff, mit dem R. Barthes die affizierende Kraft adressiert, die nicht in bloßer Übertragung von Wissen aufgeht,[102] findet J. Rancière den formalistischen Modernismus geradezu verdreht. Während der formalistische Modernismus der künstlerisch-malerischen Form die empirisch-fotografische Anekdote gegenüberstellte, die ebenso formal durch die bildnerischen Mittel repräsentiert wird, biege R. Barthes diese Opposition um, indem er die Anekdote auf die Seite des studium stelle und ihr nicht mehr die künstlerische Form, sondern eine Erfahrung des Einzigartigen entgegensetze. Somit gebe er weder dem Anspruch der Kunst noch der Seichtheit der Information statt.[103]

Schon in seinen Essays *Die Photographie als Botschaft* (1961) und *Rhetorik des Bildes* (1964)[104] näherte R. Barthes sich der Fotografie über die Semiotik an und warf die Frage auf, ob die Fotografie als eine der Sprache ähnliche Form der Artikulation zu betrachten sei, um sich in seiner späteren *Bemerkung* und den in zeitlicher Nähe zu deren Veröffentlichung geführten Interviews *Über die Photographie* (1980) und *Vom Geschmack zur*

---

102 R. Barthes stellt jenem den Handlungskontext grundierenden kulturellen Hintergrund (Figuren, Gesten, äußerliche Formen und Handlungen, die sich als Zeugnisse eines anschaulichen Geschehens lesen lassen) ein die Lektüre durch Einschnitte und Einstiche aus dem Gleichgewicht bringendes Affektpotenzial des Zufälligen gegenüber. R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 35f.

103 Rancière, Jacques: »Anmerkungen zum photographischen Bild«, in: Beate Fricke/Markus Klammer/Stefan Neuner (Hg.), Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie (= Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel (Hg.), eikones), München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 441–465, hier S. 444f.

104 R. Barthes: Die Photographie als Botschaft (wie Anm. 21); ders.: »Rhetorik des Bildes« [1964], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag ²2020, S. 93–111.

Ekstase (1980) wie auch der *Vorbereitung des Romans* (1980)[105] im Schwerpunkt der phänomenologischen Methodik zuzuwenden.

Was sich entzieht

E. Horn begründet den von ihr beobachteten Dokumentationsdrang mit dem Umstand der flüchtigen Gegenwart. Unter den Bedingungen ständiger Veränderung sei die Flüchtigkeit, so stellt es V. Flusser bereits 1983 heraus, zu einem derart dominanten Umstand geworden, dass die permanente Veränderung als gewöhnlich empfunden werde. Die Redundanz fresse den »Fortschritt« auf, lasse ihn uninformativ und ordinär erscheinen. Unter eben jenen Bedingungen trete die redundante Form der Fotografie auf.[106] Unter der Voraussetzung, dass möglichst jeder Begriff einen Punkt in der ausgedehnten Welt draußen bedeutet – obgleich derlei Begriffe schlicht nicht mannigfaltig genug sein können, als dass sie die Welt in Gänze zu bedeuten vermögen –, habe sich mit der Etablierung des ›Fotouniversums‹ eine Umkehrung der Bedeutungsvektoren vollzogen. Die Apparate seien zu Simulationen des Denkens geworden, wie es im cartesianischen Modell entworfen ist. Insofern jede aufgenommene Fotografie eben jene Begriffe bedeute, für die der sie erzeugende Apparat programmiert worden ist, ziehe das sich selbst realisierende Programm eine Grenze, auf die schließlich jede menschliche Intention treffe.[107] Doch relativiert V. Flusser die Unüberwindbarkeit einer solchen Grenze zugunsten einer Schwelle, jenseits derer die handelnden Fotografen einen durchaus erreichbaren Raum der Freiheit erahnen und erreichen könnten, indem sie den Apparat zwängen, Unvorhergesehenes, Unwahrscheinliches, mithin Nicht-Redundantes und

---

105 R. Barthes: Über die Photographie (wie Anm. 98); ders.: Vom Geschmack zur Ekstase (wie Anm. 100), S. 230f.; Éric Marty (Hg.): Roland Barthes: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [4]2016, insbesondere S. 126–137.

106 V. Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie (wie Anm. 20), S. 53 u. 59.

107 Ebd. S. 61f.

tatsächlich Informatives zu erzeugen. Diese Schwellensituation aufzuzeigen und zu thematisieren sei die Aufgabe einer noch zu etablierenden Philosophie der Fotografie.[108]

Weil das, was in diesem Augenblick gerade geschieht, schon im nächsten vorüber gegangen sein wird, soll es durch die fotografische Aufnahme nicht nur festgehalten werden. Mittels Aufzeichnens und Teilens in den Social Media erlangt es seine spezifische Bedeutung innerhalb eben jenes die Bedeutung eigens stiftenden Programms der Social-Media-Applikation. Ohne aufgezeichnet und geteilt zu werden ginge der Augenblick nicht nur vorüber und verloren, er bliebe unbestimmt. Doch als Statusmeldung »Es war da. Ich war da.« wird dieser Augenblick im Spiel der Social Media zu einem bedeutenden,[109] insofern die Wahrnehmung des digitalen fotografischen Bildes die Erfahrung stiftet, an etwas teilzunehmen, ohne im Augenblick des originären Sich-Ereignens daran teilgenommen zu haben. Diese »reale Irrealität« der Fotografie entspringt einer, wie R. Barthes sie nennt, »unlogische[n] Verquickung zwischen dem Hier [und jetzt im Augenblick Bildbetrachtung, N.B.] und dem Früher [dem Augenblick der Aufnahme, N.B.]«.[110] Die strukturelle Distanz zwischen Betrachter und fotografiertem Weltausschnitt ist die Ursache einer möglichen Entlastung von der anstrengenden Daueranwesenheit in der wahrgenommenen Welt. Denn in je-

108 Im Raum der Freiheit des Fotografen verortet V. Flusser neben der Möglichkeit, Unvorhergesehenes sichtbar zu machen, auch das Überlisten der Sturheit des Apparats, das Hineinschmuggeln von nicht vorgesehenen menschlichen Absichten in sein Programm und in letzter Konsequenz die Abwendung von ihm und all seinen Erzeugnissen, um das Interesse wieder auf die Informationen selbst zu verlagern. Ebd. S. 73.

109 Nur all jenes, das dem Programm bereits eingeschrieben ist, könne, so V. Flusser, auch fotografiert werden, was eben auch bedeutet, dass nur Sachverhalte fotografiert werden können, wenn Sie von den Fotografierenden im Akt des Fotografierens in die Sprache des eigeschriebenen fotografischen Programms übersetzt werden. Ebd. S. 33. Analog verhält es sich mit Uploads in den Social Media. Durch seinen Upload wird das Bild zum Statusupdate und seiner Minimaldefinition des »Es war da. Ich war da.« eingepasst.

110 R. Barthes: Rhetorik des Bildes (wie Anm. 104), S. 105.

nem Augenblick, da man ein Bild betrachtet, ist man von der Partizipation im vergangenen Augenblick befreit, um sich dem Bildobjekt erst jetzt als einem intentionalen Objekt des Bewusstseins zu nähern.[111]

Diese eigentliche Entlastung, die sich in eine individuell empfundene Belastung verkehren kann, ist das eigentliche Thema von R. Barthes' *Bemerkung zur Photographie*, zu der er im ersten Teil seines Essays mit der Gegenüberstellung von studium und punctum hinleitet. Im zweiten Teil geht er schließlich auf das punctum der Dichte der Zeit, diese »erschütternde Emphase des Noemas (›Es-ist so-gewesen‹)«[112] ein. Die »nursichtbare« Realität der Fotografie schaffe eine Distanz und eröffne die Möglichkeit einer, so Andreas Cremonini, »libidinösen Besetzung« der Fotografie.[113] Wesentlich ist, dass diese Besetzung den Platz eines »absolut beliebigen ›Gegenstands überhaupt‹«[114] einnehme, wohingegen V. Flusser jedes fotografische Bild von den Metacodes des Programms grundiert glaubt. Das Foto bedeute einen in eben jenes Bild umcodierten Text, der, wenn man das Bild betrachtet, die neuartig verschlüsselten Begriffe im Bild durchscheinen lässt.[115]

Indem er die technischen Bilder als von Metacodes präjudizierte behandelt, sodass etwas durch einen und als Text in das Bild zu setzen ist,[116] formuliert V. Flusser eine Intentionalität, die R. Barthes im Begriff des ›photographischen Paradoxons‹ differenzierter zu fassen sucht. Es entstehe die, so R. Barthes, paradoxe Situation einer analogischen Perfektion des fotografischen Bildes, das den Übergang vom Wirklichen zu dessen Ablichtung nicht durch ein codiertes Relais bewerkstellige. Jede Beschreibung der denotierten Botschaft des

111 L. Wiesing: Das Mich der Wahrnehmung (wie Anm. 97), S. 213f.

112 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 105.

113 Cremonini, Andreas: »Reale Bilder – Bilder des Realen. Fotografien als Paradigmen des Begehrens«, in: Andreas Cremonini/Markus Klammer (Hg.), Bild-Beispiele. Zu einer pikturalen Logik des Exemplarischen (Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel (Hg.), eikones), München: Wilhelm Fink Verlag 2020, S. 109–131, hier S. 113.

114 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 83.

115 V. Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie (wie Anm. 20), S. 14.

116 Ebd. S. 14 u. 42.

Analogons füge also eine zweite implizite Botschaft an, die die Rezipierbarkeit im Nachgang überhaupt erst ermöglicht. Dies heißt auch, dass jede Botschaft nicht nur ungenau oder unvollständig bleiben, sondern dass sie zwangsläufig ihre Struktur wechseln muss, sobald sie sprachlich vermittelt wird. Indem er in *Die Photographie als Botschaft* explizit herausstellt, dass mit diesem Wechsel etwas anderes als das Gezeigte bedeutet werde,[117] legt R. Barthes bereits 1961 den Grundstein für die sich knapp zwei Jahrzehnte später in der *Bemerkung zur Photographie* zeigende Emphase der Emanation des Referenten. Die Lesbarkeit der Fotografie mag zu tendenziösen Lesarten eines gedeuteten Inhalts führen, doch eignet dem Dagewesen-Sein dessen, was sich im fotografischen Bild noch in jedem Augenblick seiner späteren Betrachtung in einer Kopräsenz zeigt, eine nicht vollends aufzulösende Unbestimmtheit.[118]

Jede Begegnung ist von solch einem unvorhersehbar Unbestimmten begleitet. Durch das Aufzeichnen und Teilen im programmatischen Spiel der Social Media mag dem Sich-Ereignen und Vergehen des Augenblicks eine Bedeutung im Sinne eines »Es war da. Ich war da.« verliehen werden, doch fußt diese Programmatik auf einem Botentum. Und der Bote selbst sei, so Sybille Krämer, neutral. Er lege Zeugnis von jeglichem Sich-Ereignen und Vergehen ab. Demgemäß bringt jedes hochgeladene und geteilte Bild 1. etwas zur Erscheinung, während es gegenüber jenen anderen, denen es sich zeigt, wie auch dem Inhalt, den es zeigt, indifferent ist. 2. wird der zeitliche und räumliche Abstand vom Boten als Teil eines Materialitätskontinuums durch den physischen Bestand der Körperlichkeit überbrückt, insofern die Botschaft einem Körpergedächtnis inskribiert ist, das wiederum durch nicht-personale, also symbolische und/oder technische Mittel der Aufzeichnung und Übertragung zu ersetzen ist. Und 3. bildet das »unfreiwillige Botentum der Spur« die Rückseite eines Botenmodells. Sie ist diesem inhärent. Spuren würden bedeutsam, wenn ein Medium weniger kommunikati-

117 R. Barthes: Die Photographie als Botschaft (wie Anm. 21), S. 81.

118 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 95f.

onstheoretisch als epistemologisch von Belang ist.[119] Was sich ereignet hat, was dagewesen und vergangen ist, um sich jemandem noch einmal im Augenblick des Bildbetrachtens in einer Kopräsenz zu zeigen, ist keine Repräsentation des Vergangenen. Im Unbestimmten verbleibend präsentiert es sich durch den Boten.

»Unschuldige« fotografische Bilder

An der 1865 von Alexander Gardner aufgenommenen Fotografie des wegen Mordversuchs am amerikanischen Außenminister W. H. Seward festgenommenen und später zum Tode verurteilten Lewis Payne[120] würdigt R. Barthes sowohl die gelungene Aufnahme als auch die Attraktivität des Verurteilten: »Das Photo ist schön, schön ist auch der Bursche [...]«.[121] Neben der ihn affizierenden Attraktivität des jungen Mannes ist die Aussichtslosigkeit seiner Situation und das Drama des unausweichlich nahenden und in jenem Augenblick, da R. Barthes die Fotografie betrachtet, bereits in der Vergangenheit liegenden Todes eine konnotierte Botschaft des Bildes, die auf zwei formalen Entscheidungen der Bildkomposition fußt: L. Payne ist aus leichter Untersicht aufgenommen. Gegenüber dieser auf den unteren Bildrand zulaufenden Iteration ist sein Haupt erhoben, sodass sein Blick eine Iteration auf den oberen Bildrand zeigt. Im Augenblick der Aufnahme

---

119 Krämer, Sybille: »Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft«, in: Sibylle Schmidt/Sybille Krämer/Ramon Voges (Hg.), Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik der Wissenspraxis, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 117–139, hier S. 126.

120 Alexander Gardner: [Washington Navy Yard, D.C. Lewis Payne, in sweater, seated and manacled] (1865), Glasnegativ. In der Sammlung der Library of Congress, Washington D.C. finden sich der Akte ›Civil war photographs, 1861–1865, Library of Congress, Prints and Photographs Division‹ vier Glasnegative auf denen die Szene in sehr ähnlicher formaler Komposition wiedergegeben ist. Derjenige Abzug, auf den sich R. Barthes bezieht, trägt die Signatur LC-DIG-cwpb-04208 (digitale Datei vom Originalnegativ) und LC-B8171-7773 (S/W-Abzug vom Originalnegativ). Quelle: Library of Congress, Washington D.C. https://www.loc.gov/pictures/item/2018667106/ (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

121 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 106.

glitt sein Blick über den Standpunkt des Fotografen hinweg, sodass er nun immerfort auch über den Blick eines jeden Betrachters der Fotografie hinwegzugleiten scheint. Die zweite formale Entscheidung des Fotografen betrifft die Balance von hellen und abgeschatteten Bildpartien. Steil von links oben fiel ein breites Bündel von Lichtstrahlen in den Raum der Szene, sodass ein Teil des Bildraums stark überbelichtet erscheint und sich die Konturen der heraldisch rechten Seite des frontal aufgenommenen Antlitzes L. Paynes tendenziell in lichter Helligkeit aufzulösen scheinen. Das gesamte Bildfeld ist formal-kompositorisch sehr deutlich in eine helle und eine kontrastierend dunkle Fläche unterteilt. Das Bild zeigt diese bestimmte Ansicht, die auf den Blick der potenziellen Betrachter hin organisiert ist.

Die von A. Gardner im Akt des Fotografierens getroffenen Entscheidungen für die Hell- und Dunkelwerte wie auch die Perspektive und die damit verbundene Wahl des Bildausschnitts sind Entscheidungen, die nicht zuletzt in der Dunkelkammer durch Auswahl einer bestimmten Fotografie aus einer ganzen Sequenz von Fotografien dieser einen Szene getroffen worden sind. Die Verdichtung bestimmter Entscheidungen in einem einzigen Bild erlaubt es dem Rezipienten, den bevorstehenden Tod durch die Setzung einer Struktur von Zeichen, die sich im Feld der gegenwärtigen Wahrnehmung des Produzenten nicht schon als solche gaben, als Zeichen des Dramas des nahenden Todes zu rezipieren. Es ist nicht allein die »unbeschränkte, blinde und gleichsam unbedarfte KONTINGENZ, […] die TYCHE, der ZUFALL, das ZUSAMMENTREFFEN, das WIRKLICHE in seinem unerschöpflichen Ausdruck«,[122] das R. Barthes ergreift. Das Bild ist formal durchkomponiert. Das Drama ist konnotiert.

122 Ebd. S. 12.

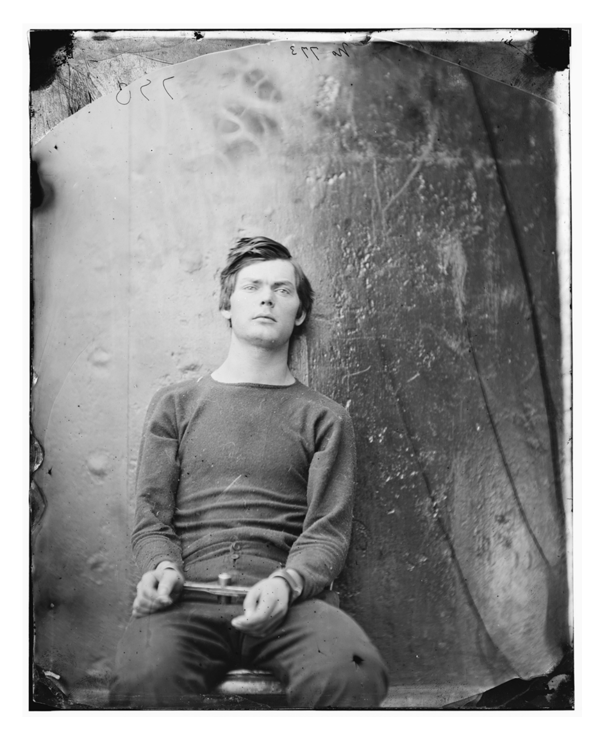


Abbildung 3: Alexander Gardner, [Washington Navy Yard, D.C. Lewis Payne, in sweater, seated and manacled], 1865, Library of Congress, Prints & Photographs Division, Civil War Photographs, LC-DIG-cwpb-04208

Im Umschlagen der Simultaneität des Bildes und der Sukzessivität des visuellen Abtastens der Bildoberfläche ineinander realisieren sich die von möglichen Bedeutungen zuerst einmal unabhängigen formalen Relationen der Iterationswerte mit einem bestimmten Richtungsduk-

tus.[123] Das Hinweggleiten des Blicks über den Betrachterstandpunkt und das scheinbare Abdriften des Häftlings in seinen nahenden Tod gehören zu einem höheren Sinnkomplex des fotografischen Bildes, der – um es mit Max Imdahl zu formulieren – innerhalb des gesamten kompositorischen Gefüges des Bildes durch Vermittlung zwischen gegenständlichem wiedererkennendem Sehen und formalem sehendem Sehen in der Anschauung der ›ikonischen Sinnstruktur‹ aufgeht.[124] Gottfried Boehm greift die formalen Relationen der Iterationswerte in der planimetrischen Ebene des Bildes auf und ordnet sie einer ›ikonischen Potenzialität‹ zu, die die Rezeption als Entbergung einer ikonischen Sinnstruktur überhaupt ermöglicht. Denn die schiere Faktizität von Farben und Formen wirft noch nicht die Frage auf, ob sich aus dem Gegebenen an sich ein noch zu entbergender signifikanter Sinn einer Darstellung herauspräparieren ließe.[125] Dennoch beruht die in der Malerei gegebene Faktizität von Farben und Formen an sich auf Akten der Setzung. Demgemäß spricht R. Barthes vom »akademischen Urzustand« eines nicht schon von Konnotation überlagerten, von Grund auf objektiven und letzten Endes »unschuldigen« Bildes, das nur aus den Diskursen der Ästhetik heraus zu begründen. So gesteht er denn dem fotografischen als einzigem Bild – nicht dem Film, nicht der Zeichnung und auch nicht der Malerei – zu, eine »Botschaft ohne Code darzustellen«, da es die Fähigkeit besitze,

> »die (buchstäbliche) Information zu vermitteln, ohne sie mit Hilfe von diskontinuierlichen Zeichen und von Transformationsregeln hervorzubringen.«[126]

---

123 Vgl. Imdahl, Max: »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur« [1979], in: Gottfried Boehm (Hg.), Max Imdahl: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S. 424–463, hier S. 438.

124 Ebd. S. 432.

125 Boehm, Gottfried: »Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes« [2006], in: Ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin: University Press 2007, S. 199–212, hier S. 200–202.

126 R. Barthes: Rhetorik des Bildes (wie Anm. 104), S. 103f.

Da sich in der Fotografie nicht leugnen lasse, dass eine Sache dagewesen ist, ohne die es diese Fotografie eben jener Sache nicht gäbe,[127] zielt seine Argumentation auf die Indexikalität der Fotografie. Er betont den Umstand, dass sich notwendigerweise etwas vor dem Objektiv befunden haben muss, damit sich die taktile Relation des Berührens zwischen Gegenstand und lichtempfindlicher Oberfläche der fotografischen Platte hat ereignen können. Deshalb zeigt sich in der Fotografie eine Spur des Berührens. D. Mersch spricht in diesem Zusammenhang vom Widerspruch zwischen Materialität und Bedeutung, insofern das Zeichen die Materialität kraft seiner Signifikanz nirgends mitzubezeichnen vermöge.

> »Der Signifikation entgeht so die Basis ihrer Signifikanz. Es ›ist‹, indem es be-deutet, und es kann nur bedeuten, indem es ›ist‹: So tritt an ihm die Gegenwart einer *Andersheit* hervor. [...] mithin gehen die Zeichen nicht in ihrem Gehalt auf: Etwas bleibt an ihnen chronisch unterbesetzt: Die Unabdingbarkeit ihrer *Erscheinung*, die nicht als Zeichen funktioniert, wohl aber, als gleichsam *widerständige ›Spur‹*, in der die Funktion des Be-Zeichnens oder der Struktur der Signifikation hartnäckig *mitspielt*.«[128]

Tritt die Fotografie als das mechanische Analogon auf, das sie vor allen intentionalen Eingriffen der Bildeinstellung, der bestimmten Entfernung zum Objekt, der Beobachtung des Lichts, der Regulierung von Schärfe und Unschärfe usw. möglicherweise sein mag, liegt es mit R. Barthes nahe, anzunehmen, dass die ›Botschaft ohne Code‹ ihre Substanz gewissermaßen vollständig ausfüllt und keinerlei Raum für eine zweite, konnotierte Botschaft lässt. In dieser Engführung der Intentionslosigkeit wäre die Fotografie ausschließlich von einer denotierten Botschaft konstituiert und besetzt. Aus eben diesem Grund sei die Beschreibung einer Fotografie unmöglich, bestehe das Beschreiben doch

---

127 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 86.

128 Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Ereignis, Präsenz, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 147 [Herv. i.O.].

gerade darin, der denotierten Botschaft ein Relais oder eine zweite Botschaft hinzuzufügen, die dem Code der Sprache entnommen ist und zwangsläufig eine Konnotation in Bezug auf das fotografische Analogon bilde.[129] Indem R. Barthes einen Nullzustand der Bedeutung des fotografischen Bildes begründet, sei er, so Peter Geimer und Bernd Stiegler in ihrem Nachwort zu dessen *Kleinen Schriften zur Photographie*, in einen präsemiotischen Raum eingedrungen, der noch von keiner Kultur und keiner entstellenden Ideologie berührt worden ist, einen Raum, in dem der Traum des Realen in Erfüllung geht.[130]

Daher rührt die auffällige Sprachlosigkeit R. Barthes' in Bezug auf die formalen Entscheidungen der Fotografen, die den immanenten und zuerst einmal sinnlich wahrgenommenen Sinn der Bilder bilden, weil sie in die Relation eines nicht-anschaulichen Sinns des Bildes gesetzt worden sind. Von der Bemerkung, dass nicht nur der Bursche, sondern auch die Fotografie schön sei, einmal abgesehen, lässt er sich nicht näher auf formale Fragen der Bildfindung ein. Komposition und Stil einer Fotografie verhielten sich wie eine sekundäre Botschaft, die über die Wirklichkeit und den Fotografen in der sprachlich verfassten Konnotation Auskunft gebe. Fotografien konnotierten immer etwas anderes als das, was sie auf der Ebene der Denotation zeigten. Diese Unterscheidung muss zwangsläufig zu eben jener Sprachlosigkeit führen.[131] Ihre Begründung führt R. Barthes im zweiten Teil seiner *Bemerkung über die Photographie* weiter aus, indem er dem Leser das Motiv des Todes als vollendeter, doch im fotografischen Bild noch ausstehender Vergangenheit entfaltet.

---

129 R. Barthes: Die Photographie als Botschaft (wie Anm. 21), S. 79f.

130 Geimer, Peter/Stiegler, Bernd: »Reale Irrealität. Photographie als Medium der Verwandlung«, in: Dies. (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag ^{2}2020, S. 323–342, hier S. 326.

131 Paradoxerweise sei die Fotografie, so R. Barthes, allein durch den Stil, der die Anlage einer bestimmten bedeutungsstiftenden Komposition impliziert, eine Sprache, die eine geregelte Kommunikation durch das fotografische Bild erlaube. R. Barthes: Über die Photographie (wie Anm. 98), S. 221.

Berührung, Distanz und Kontakt

Im Versuch, die Trauer über den kürzlich erlittenen Verlust seiner Mutter zu überwinden, formuliert R. Barthes das emphatische Noema der Fotografie, jenes ›Es-ist-so-gewesen‹.[132] Denn im Augenblick der Aufnahme war er selbst ein noch abwesender und mithin nicht intendierter Empfänger der Fotografie, der erst Jahrzehnte später in jener Gegenwart, da seine Mutter nun nicht mehr ist, auftreten würde. In dieser ursprünglichen Ungerichtetheit können Signifikanten und Signifikate – wenigstens auf der Ebene der buchstäblichen Botschaft – keine Beziehung der Transformation zueinander unterhalten. Möglich ist allenfalls eine Aufzeichnung, die nicht auf jemanden gerichtet und in dieser Ungerichtetheit unbestimmt ist.[133] Diese Unbestimmtheit erlaubt es, vom punctum affiziert zu werden. Und wenngleich die Zeit, da seine Mutter vor ihm lebte, ihm nicht zugänglich ist, erscheint R. Barthes doch diese Fotografie im Wintergarten ihres Geburtshauses in Chennevières-sur-Marne, diese Fotografie, die seine Mutter in ihren längst vergangenen Kindertagen zeigt, als das einzig richtige Bild ihrer selbst, weil sie am Ende ihres Lebens, da er sie pflegte, in seinen Augen »wieder zum Wesen des Kindes zurückgefunden« habe.[134]

G. Didi-Huberman erinnert sich einer jüdischen Erzählung, der zufolge man im Mutterleib noch das Wissen um alle Dinge gehabt hätte. Doch im Augenblick der Geburt lege ein Engel seinen Finger auf die Lippen der Neugeborenen – genau in die Mitte und an jene Stelle, die die Anatomen als ›Amors Bogen‹ bezeichnen –, worauf sie mit einem Mal alles vergessen. Und so sehne man sich immerfort nach dem einst Bekannten, suche es und glaube, es in allem wiederzuerkennen. Es stelle sich nunmehr die Frage, in welcher Zeitlichkeit oder in welchem Knotenpunkt von ineinandergreifenden Zeitlichkeiten, den Zeiten des Schon und den Zeiten des Plötzlichen, sich die wiedererkannte

132 R. Barthes, Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 87.

133 R. Barthes: Rhetorik des Bildes (wie Anm. 104), S. 104.

134 R Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 73 u. 82f.

Erscheinung ereignen würde. Und mit Laurent Jenny gibt G. Didi-Huberman die Antwort, dass die ästhetische Erfahrung eine Verdoppelung des Bewusstseins in der Größenordnung eines Augenblicksgedächtnisses zu bewirken scheine. Das Erlebte würde zu einem ›Moment‹, zu einer unmittelbaren Erinnerung. Demgemäß wäre die Ästhetik selbst dieser ›Moment‹.[135]

Auffällig ist, dass R. Barthes, obwohl er die Fotografien seiner Mutter hervorholte und wohl hoffte, sie in den Fotografien wiederzufinden,[136] ihr dennoch scheinbar unvermittelt und ohne den Schutz eines Vorwands begegnete. Das Ereignis der Begegnung trug nicht den Inhalt der Erinnerung an ihr Antlitz. In diesem Augenblick ereignete sich das ›Es geschieht‹.[137] Die Sichtbarkeit der gegenwärtigen soziotechnischen Prozesse nimmt Jean-Luc Nancy denn zum Anlass eines Gesprächs mit Carolin Meister über die Begegnung, um zu fragen, ob die sie ihr Mysterium, ihre uneingeschränkte Gnade – sofern eine Begegnung weder erwirkt noch geplant werden kann – verliere, oder aber, ob nicht die Auseinandersetzung mit den soziotechnischen Prozessen besonders dazu auffordere, diese Gnade umso mehr wertzuschätzen.[138]

Zu fragen ist also, ob R. Barthes sich, obgleich er die Begegnung mit seiner Mutter implizit herbeizuführen suchte, vielmehr in das Geschehen fallen ließ und eine mögliche Begegnung zulassen musste. Denn

---

135 G. Didi-Huberman: Aperçues (wie Anm. 7), S. 257.

136 R. Barthes eröffnet den zweiten Teil seines Essays damit, dem Leser mitzuteilen, dass er an einem Novemberabend, kurz nach dem Tod seiner Mutter, Fotos ordnete, in der Hoffnung, sie »wiederzufinden«. R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 73.

137 J.-F. Lyotard glaubt die ästhetische Erfahrung des sich augenblicklich Ereignenden nur dann möglich, wenn Vorkommnisse so »direkt« wie möglich ertragen würden. Denn kein Ereignis sei überhaupt möglich, wenn das Selbst nicht auf das Blendwerk seiner Kultur, seines Wissens und seines Gedächtnisses verzichte. Man müsse ohne Kriterien auf jenen Einzelfall des Sich-Ereignenden eingehen, sodass auch dieses reflektierende Urteil wieder einen Einzelfall bedeute, zu dem eine Verknüpfungsweise erst noch gefunden werden müsse. Engelmann, Peter (Hg.): Jean-François Lyotard: Streifzüge. Gesetz, Form, Ereignis [1988], Wien: Passagen Verlag ²2010, S. 42 u. 57.

138 Meister, Carolin/Nancy, Jean-Luc: Begegnung, Zürich: Diaphanes 2021, S. 8.

er konnte wohl nicht erwarten, seiner Mutter in jener Fotografie aus Chennevières-sur-Marne zu begegnen, war sie doch zu der Zeit, da diese Fotografie aufgenommen wurde, noch ein Kind und mithin eine andere als diejenige, die er als ihr Sohn erst noch kennenlernen sollte. Die Begegnung sei eine, so J.-L. Nancy, Berührung von Personen, die sich gerade in ihrer Unterschiedenheit gegenseitig als nah erfahren würden. Diese Berührung impliziere zugleich Distanz, Resistenz und Kontakt. Sie überwinde den Abstand, indem sie ihn wahrt.[139] In jenem Augenblick, da ihm diese Fotografie in die Hände fiel, begegnete R. Barthes einem Kind, das er nie traf. Hier tritt die unbewusste Bedeutung nicht als sie selbst, sondern verschlüsselt, in der Verschiebung von Signifikant und Signifikat, von Darstellung und Affekt, in Erscheinung.[140] Das Begehren richtet sich nicht auf das Kind, das einmal zur Frau heranwachsen und schließlich seine Mutter werden würde. Es richtet sich auf das nicht näher bestimmte »Wesen des Kindes«, zu dem die Mutter vor ihrem Tod zurückgefunden habe.[141] Das Objekt des Begehrens zeigt sich also als ein nicht benennbares Element des Bildes. Es manifestiert sich als Entzug, der auf jenes phantasmatische punctum verweist, das allein R. Barthes in der chiastischen Verflechtung von Distanz, Resistenz und Kontakt der Berührung zu affizieren vermag.[142] Deshalb ist diese Fotografie die einzige unter allen im Essay besprochenen, die er nicht zeigt.[143] Diesen Entschluss zum Entzug mache R. Barthes wiederum produktiv, indem er jenes dem Essay zentrale und doch nicht gezeigte Bild zur, so A. Cremonini, Matrix für alle anderen Bilder ma-

139 Ebd. S. 29.

140 A. Cremonini: Reale Bilder – Bilder des Realen (wie Anm. 113), S. 115.

141 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 82.

142 A. Cremonini: Reale Bilder – Bilder des Realen (wie Anm. 113), S. 115.

143 In den eigentlichen Textfluss fügt R. Barthes den Einschub »(Ich kann das PHOTO aus dem Wintergarten nicht zeigen. Es existiert ausschließlich für mich. Für Sie wäre es nichts als ein belangloses Photo, eine der tausend Manifestationen des Absolut beliebigen ›Gegenstands überhaupt‹. [...])« ein. R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 83.

che, die zwar gezeigt werden, in deren Sichtbarkeit sich das punctum aber ebenso entzieht.[144]

Es wird deutlich, dass die Intensität des Affiziert-Werdens ganz wesentlich von einer »ursprünglichen Berührung«[145] getragen ist, die sich schon der Intention des Fotografen entzog. Denn das, was sich im fotografischen Bild zeigt, zeige sich durch eine, so R. Barthes, Berührung der vom Gegenstand ausgegangenen Lichtstrahlen, die den Blick wie »eine Art Nabelschnur« mit dem Körper des fotografierten Gegenstandes zu verbinden scheinen.[146] Jenes wirkliche Geschehen, das sich durch Aufzeichnen mittels einer Kamera in die planimetrische Ebene des Bildes abgedrückt hat, wird also sowohl von der Programmatik des Apparats als auch den rezipierbaren Wirklichkeitsnarrativen des Dokumentarischen überschrieben. Mithin ist es entscheidend, herauszustellen, dass dem Bild seine Bestimmungskraft aus der Liaison mit dem Unbestimmten erwächst, einer visuellen Kontamination, die den Anstoß dafür gibt, dass ein materialer Sachverhalt als Bild erscheint und jener Überschuss des Aussagbaren entsteht.[147] Die Bedingung dafür,

---

144 A. Cremonini: Reale Bilder – Bilder des Realen (wie Anm. 113), S. 119.

145 Dieses nicht-repräsentationalistische Ereignis eines Sich-Einprägens vollziehe sich, so M. A. Doane, im Drucken, Abdrucken und Aufdrucken eines ursprünglich in der Malerei und der Plastik gegen die Festigkeit der Materie ankämpfenden Körpers. Doane, Mary Ann: »Hat das Medium Gewicht?«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2(2) (2010), S. 14–26, hier S. 22f.

146 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 91.

147 Boehm, Gottfried: »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik des Bildes« [2004], in: Ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin: University Press 2007, S. 34–53, hier S. 49. Entscheidend ist nicht, ob sich eine Sinnordnung aus den für sich genommen bedeutungslosen Elementen, aus denen die Ordnung eines Bildes zusammengesetzt ist, herausschälen ließe, sodass ein vielleicht symbolisch oder ikonologisch interpolierbarer Bedeutungskomplex rezipierbar und begrifflich fassbar würde. Vielmehr ist der Rezipient herausgefordert, das Spiel gegenseitiger Verweise, das Potenzial der Übergänge zwischen den ikonischen Elementen zu realisieren. Ders.: »Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik«, in: Willi Oelmüller (Hg.), Ästhetische Erfahrung (= Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 1), Paderborn u.a.: Verlag Ferdinand Schöningh 1981, S. 13–28, hier S. 19.

dass überhaupt »etwas« im Bild als »etwas« in Erscheinung tritt, ist das Sich-Ereignen einer unbestimmten Kopräsenz. Dieses Sich-Ereignen ist der Praxis des Aufzeichnens durch Fotografieren inhärent. Es ist von der Praxis nicht zu trennen.[148] Im Augenblick des Aufzeichnens müssen die sensitive Fotoplatte und ein das Licht reflektierender Körper miteinander anwesend, sie müssen kopräsent gewesen sein. Das fotografische Bild schließlich zeugt von der Anwesenheit und dem unwiederbringlich vorübergegangenen Geschehen einer Berührung, die nicht »etwas« repräsentiert, sondern im Sinne des In-die-Sichtbarkeit-Rückens und Präsentierens dessen, was schon einmal anders sichtbar gewesen ist, durch die Sichtbarkeit eines im Bild hinterlassenen Abdrucks re-präsentiert wird.[149] Diese Argumentationsfigur greift auch Susan Sontag auf, wenn sie in der Fotografie nicht nur ein Bild, nicht nur eine Interpretation des Wirklichen, »sondern zugleich eine Spur, etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske«, »eine materielle Spur ihres Gegenstands« aufgehoben findet.[150] Diese taktile Relation des Berührens zwischen Gegenstand und lichtempfindlicher Oberfläche mag den Effekt des Affiziert-Werdens nicht allein bewirken, doch sie intensiviert ihn. Das kleine Mädchen, das R. Barthes in der Fotografie entdeckt, hat einmal im Wintergarten des Hauses in Chennevières-sur-Marne und vor einer Kamera gestanden. Es wurde von Lichtstrahlen berührt, die sein Körper reflektierte. In diesem einen und vor langer Zeit vorübergegangenen Augenblick fand eine durch das

---

148 Am Akt des Aufzeichnens heben P. Löffler und K. Peters das Absehen vom Aufgezeichneten zugunsten der Hinwendung zu den Gesten und Praktiken des Aufzeichnens noch einmal besonders hervor. Löffler, Petra/Peters, Kathrin: »Aufzeichnen. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2(2) (2010), S. 9–13, hier S. 11.

149 Boehm, Gottfried: »Form und Zeit. Relationen zwischen Bild und Performance«, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann (Hg.), Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 241–252, hier S. 246f.

150 Sontag, Susan: »Die Bilderwelt«, in: Dies.: Über Fotografie, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag [18–20]1989, S. 146–172, hier S. 147.

Licht vermittelte Berührung zwischen seinem Körper und der sensitiven Oberfläche der fotografischen Platte statt, die seinen späteren Sohn zur Aussprache jenes dramatisierten punctums führen würde: »dies ist tot und dies wird sterben«[151].

Das, was sich im Bild noch als Spur zeigt, konfrontiert mit einer, so S. Krämer, uneinholbaren Ferne, einer unüberwindbaren Absenz, einer Unzugänglichkeit und einem unwiederbringlichen Vergangen-Sein.[152] R. Barthes setzt den Tod als Einsatzpunkt des definitiven Verschwindens gegen den Eindruck des Lebendigen und Dynamischen, das die zu Lebzeiten in der Fotografie eingefangenen Körper zeigen. Als ein wiederum Immobiles würde das fotografische Bild gerade deshalb zum Gegenstand des unerschöpflich Faszinierenden, weil es die Unvereinbarkeit von Tod und Lebendigkeit austrage.[153] In jenem Augenblick, da er die Fotografien betrachtet, die den Anschein der Lebendigkeit L. Paynes und seiner Mutter erwecken, entsteht R. Barthes der Eindruck, als träten ihm diese auf ihr unweigerliches Ableben Zustrebenden auch nach ihrem Tod noch im Augenblick der Bildbetrachtung lebendig vor Augen. Doch ist diese lebendige Vergangenheit bereits vollendet. Die miteinander unvereinbaren Phänomene der Dynamik des Lebendigen und der Immobilität des Bildes prallen aufeinander. Zwischen ihnen scheint die Zeit wie zermalmt.[154]

---

151 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 106.

152 Krämer, Sybille: »Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemologische Doppelleben der Spur«, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ²2016, S. 155–181, hier S. 156f.

153 In den Fotografien Richard Avedons sieht R. Barthes nicht mehr die fotografierten Personen, sondern »in gewissem Sinne [ihre, N.B.] Leichen«, »doch haben diese Leichen lebhafte Augen«, die den Betrachter der Fotografie anblicken würden. Barthes, Roland: »So« [1977], in: Peter Geimer/Bernd Stiegler (Hg.), Roland Barthes: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, Berlin: Suhrkamp Verlag ²2020, S. 184–186, hier S. 184.

154 R. Barthes: Die helle Kammer (wie Anm. 44), S. 106. Im zweiten Teil der *Hellen Kammer* eröffnet R. Barthes dem Leser, dass die Trauer über den kürzlich erlittenen Verlust der Mutter, die er in Fotografien zwar nicht »wiederzufinden«, aber

Präsenzeffekte

Am 17. Februar 2020 postete A. Kassier auf Instagram ein Foto, das ihn in einem Swimmingpool stehend, in der linken Hand ein geöffnetes weißes Macbook, zeigt. Er ist frontal aufgenommen. Das von den Wänden des Pools reflektierte Licht lässt das ihm beinahe bis zur Brust reichende Wasser türkisblau erscheinen. Hinter dem Künstler zeichnet sich etwa auf halber Höhe des Bildformats die Umrandung des Pools ab, darüber eine Reihe von Palmen, die ihn rahmen und nach oben aus dem Bild herausragen. Ließe sich das Foto auf den ersten Blick in die Kategorie »Reisebildchen ›ich vor dem xyz‹« einordnen, lässt A. Kassier seine Follower in der Bildunterschrift wissen, dass er es vor allem an Montagen vorziehe, in angenehmer Kulisse zu arbeiten.

> »You decide how your Monday looks like. Work should be fun, always! [Palmen-Emoji, Aktentaschen-Emoji].«[155]

Es scheint, als mache er sein paradiesisch anmutendes Arbeitsumfeld sichtbar, um Singularitätskapital zu akkumulieren.[156] Denn wohl nicht jeder kann überall und noch dazu in mediterraner Umgebung arbeiten. Scrollt man durch den gesamten Instagram-Kanal, wird die sequenzielle Präsentation in allzu leuchtend farbigen Bildern augenfällig. Und nicht zuletzt erscheint die Häufung von nicht alltäglichen Handlungen als emphatisch überbetonte Darstellung eines »so anregenden und erlebnisreichen, wie erfolgreichen Lebens«. Mal reitet A. Kassier mit nacktem Oberkörper auf einem weißen Schimmel an einem ebenso weißen Sandstrand, mal legt er eine cyanblauen Gesichtsmaske auf und porträtiert sich neben dem tintenblau schillernden Gefieder eines Pfauen, mal posiert er im mallorquinischen Tal von Sóller nur mit einer die

---

zu erkennen hofft, der neuerliche Anlass seiner Bemerkung zur Photographie sei. Ebd. S. 73 u. 82f.

155 Instagram: Andy Kassier (@andykassier), Statusupdate vom 17.02.2020, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, https://www.instagram.com/p/B8qcrPuooWH/ (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

156 Vgl. A. Reckwitz: Erschöpfte Selbstverwirklichung (wie Anm. 63), S. 217.

Scham bedeckenden Handvoll Orangen, die an das Feigenblatt Adams erinnern, und zuletzt zeigte er sich bis auf einen Blumenkranz im Haar unbekleidet an einem Bächlein im mexikanischen Urwald.[157] In seiner seit 2013 laufenden Instagram-Performance *Success is just a smile away*[158] stellt A. Kassier in weitgehend undifferenzierter Emphase von Buntheit und Extravaganz die Aufführung des Lebens als einer »Komödie mit Happy-End« aus und weist darin auf die Tendenz hin, die ästhetische Erfahrung in den Social Media auf eine ideale Vollkommenheit zu reduzieren, der die ›Wirklichkeit‹ als noch unvollkommene gegenübersteht.[159]

Es sei das, so Andreas Reckwitz, Besondere einer Ästhetisierungsweise, wie sie das Kreativitätsdispositiv forciere und wie sie sich im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts etabliert habe, das Neue nicht mehr als Fortschritt oder quantitative Steigerung aufzufassen, sondern sich vielmehr von perzeptiv-affektiv wahrgenommenen und positiv empfundenen Reizen, oder gar nur einer fortwährenden Sequenz von Reizen jenseits des zweckrationalen »Als« affizieren zu lassen.[160] Bedeutet

---

157 In der Reihe der Nennungen: Instagram: Andy Kassier (@andykassier), Statusupdate vom 07.06.2017, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, https://www.instagram.com/p/BVCozYKFlZf/; ders. (@andykassier), Statusupdate vom 21.04.2019, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, https://www.instagram.com/p/BwhM75vnfG0/; ders. (@andykassier), Statusupdate vom 29.02.2020, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, https://www.instagram.com/p/B9JyWG4nOTV/; ders. (@andykassier), Statusupdate vom 05.11.2021, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, https://www.instagram.com/p/CV6H1BNJMwW/ (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

158 Andy Kassier: *Success is just a Smile away* (2013 – fortlaufend), Instagram-Performance (wie Anm. 24).

159 Vgl. G. Vattimo: Die Grenzen der Wirklichkeitsauflösung (wie Anm. 25), S. 22.

160 Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung [2012], Berlin: Suhrkamp Verlag 72021, S. 40. Um die kulturelle Struktur und Transformation menschlicher Sinne, also die Transformation der Aisthesis als Gesamtheit sinnlicher Wahrnehmung zu analysieren, bezieht A. Reckwitz sich auf ein enges Verständnis des Ästhetischen, das nicht alle, sondern jene besonderen sinnlichen und eigendynamischen Prozesse meint, die sich aus ihrer Einbettung in zweckrationales Handeln gelöst haben. Ihr Spezi-

die Orientierung am Neuen zuerst einmal, dass ein Zeitschema entwickelt wird, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft voneinander unterscheidet und das Neue gegenüber dem Alten vorzieht, so habe das, was A. Reckwitz das ›Regime des Neuen III‹ nennt, das Neue normativ weitgehend neutralisiert. Dem Neuen ist sein Ort in einer Fortschrittsequenz in die Zukunft hinein zugunsten des gegenwärtig momenthaften ästhetischen Reizes, der immer wieder von einer nächsten sinnlich-affektiven Qualität abgelöst wird, genommen. Der Fortschritt wird durch die Abfolge gegenwärtig affizierender Reize substituiert, sodass sich das Paradox einer ästhetischen Normalisierung einstellt.[161]

Die gemeinsame Intention hinter den Begriffen des ›Regime des Neuen III‹ und dem von H. U. Gumbrecht eingeführten Begriff der ›breiten Gegenwart‹ ist es, die Akkumulation einer Überlast an Erfahrungen herauszustellen, die das cartesianische Subjekt wiederum tendenziell durch eine Wiederaneignung seines Körpers zu substituieren versucht. Sollte die enge Gegenwart der historischen Zeit das epistemologische Habitat des cartesianischen Subjekts gewesen sein, müsse sich, so H. U. Gumbrecht, in der gegenwärtig breiten Gegenwart eine andere Figur der Selbstreferenz ausbilden, aus der heraus der sich schon seit einigen Jahrzehnten immer weiter intensivierende intellektuelle Druck zu erklären sei, die Aspekte einer Physis wieder zum Bestandteil eines Bildes und Begriffes vom Menschen zu machen. Diese epistemologische Disposition für eine stärker körper- und mithin raum-orientierte Figur der Selbstreferenz bedeute ein Insistieren auf Konkretheit, Körperlichkeit und Präsenz des menschlichen Lebens.[162]

fikum der Selbstzweckhaftigkeit und Selbstbezüglichkeit bedeute die Orientierung am eigenen Vollzug in diesem Moment, eine Sinnlichkeit um der Sinnlichkeit willen. Im Zuge dessen tritt eine erhebliche Affektivität, eine Involviertheit des Subjekts hinzu, sodass ästhetisches Erleben immer ein Doppel von Perzepten und Affekten umfasse. Ebd. S. 23f.

161 Ebd. S. 43–46.

162 H. U. Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart (wie Anm. 22), S. 17.



Abbildung 4: Andy Kassier, macbook pool, 2020, © Andy Kassier

Zeit sei nur eine gesellschaftliche Konstruktion und dennoch die grundlegende Form der Erfahrung, die ausschlaggebend dafür ist, wie man jene in der Umwelt wahrgenommenen Veränderungen in ein Verhältnis zu sich selbst und dem eigenen Handeln setzt.[163] Anstatt Augenblicke der Präsenz in der Trennung von Körper und Geist durch bestimmte sie umgebende »Wolken und Polster des Sinns« hindurch als Effekte von etwas zu begreifen, sei eine von der Breite der Gesellschaft getragene Suche nach fokussierter Intensität zu beobachten, die ihr Ziel immer häufiger in »Situationen der Insularität« finde, die dazu dienten, jenem Unvermögen zu begegnen, die Epiphanie der Präsenz festzuhalten.[164] Denn nur im augenblicklichen ›Jetzt‹ als einer der Ekstasen der Zeitlichkeit findet Jean-François Lyotard das Gegenteil dessen, was »etwas« zeigt. Die Empfänglichkeit als Möglichkeit des Empfindens beruhe nicht auf Begriffen. Immer würde man sich zuallererst fragen müssen, ob es geschieht, weil die Empfänglichkeit schon voraussetze, dass überhaupt etwas gegeben ist, das ebenso fundamental und ursprünglich sein müsse, wie es die Empfänglichkeit selbst ist.[165] Den Augenblick, da sich die Präsenz ereignet, festhalten und ergreifen zu wollen, würde bedeuten, die Präsenz als eine, so H. U. Gumbrecht, sinnvolle retten, sie begreifen und damit der Signifikation übereignen zu wollen.[166]

163 Ebd. S. 67f.

164 Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 127.

165 Lyotard, Jean-François: »Das Erhabene und die Avantgarde« [1984], in: Peter Engelmann (Hg.), Jean-François Lyotard: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit, Wien: Passagen-Verlag 1989, S. 159–187, hier S. 159–161. Lyotard, Jean-François: »So etwas wie: ›Kommunikation … ohne Kommunikation‹ [1986], in: Peter Engelmann (Hg.), Jean-François Lyotard: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit, Wien: Passagen-Verlag 1989, S. 189–206, hier S. 192f.

166 H. U. Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (wie Anm. 164), S. 127.

Temporäre Kopräsenz und situativ-konstellative Relation

In der Serie *From Window* (1974)[167] fing Masahisa Fukase seine Ehefrau in siebzehn Fotografien an verschiedenen Tagen in jeweils jenen Augenblicken ein, da sie das Haus verließ. Mutmaßlich aus dem in einem der oberen Stockwerke ihres Wohnhauses gelegenen Fenster aufgenommen, zeigt jede Fotografie ihre direkte Interaktion mit dem Fotografen und mithin der Kamera. Der gegenüber seinem Modell deutlich erhöhte Standpunkt des Fotografen schränkt die Möglichkeiten des Modells, sich als jemand zu präsentieren und zu inszenieren, sowohl ein wie er das Erproben neuer Posen unter den beschränkten Bedingungen ebenso befördern kann. Jede Pose wird auf die im Bild sichtbar werdende Draufsicht hin entworfen. Die Ehefrau M. Fukases zeigt sich in ihrer Orientierung auf die Kamera sehr variabel. Ihre Gesten und Posen reichen von einer recht statuarischen Körperhaltung, über weit ausgebreitete Arme und weite, sprunghafte Ausfallschritte bis zur spürbaren Körperspannung eines Marschschrittes. Die wahrzunehmenden Emotionen reichen von einem sanften Lächeln, über ein offensichtlich herzliches Lachen und das herausfordernde Entgegenstrecken der Zunge bis zur scheinbaren Bekümmertheit.

Im Posieren vor der und für die Kamera wird die Fiktion einer sich potenziell immer wieder ereignenden Begegnung zwischen der im Bild begegnenden Akteurin und dem späteren Bildbetrachter vorbereitet. Wie bereits ausgeführt, ist das fotografische Bild selbst keine Fiktion. Es ist nicht zu leugnen, dass die Akteurin mit dem Fotografen und dem Medium interagierte, und es hat ganz offensichtlich Bedingungen gegeben, die diese Begegnung ermöglicht haben. Und doch zielt die Reflexivität der künstlerischen Intervention darauf, die essenzielle Unberechenbarkeit der Begegnung hervorzuheben. Jeder Betrachter des Bildes

---

167 Masahisa Fukase: *From Window* (1974), 17 S/W-Fotografien, je 30 x 19,5 inch, Masahisa Fukase Archives, zuerst publiziert in *Camera Mainichi*, Februar 1974, http://masahisafukase.com/yohko-1974/ (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022). Zuletzt in: Baker, Simon/Moran, Fiontán (Hg.), Performing for the Camera, Ausstellungskatalog Tate Modern, London, London: Tate Publishing 2016, S. 206f.

tritt in das Relationssystem einer temporären Kopräsenz der situativ-konstellativen Relation zwischen der Sichtbarkeit der Akteurin und ihrer Orientierung auf das fotografische Medium der Aufzeichnung ein. Dem Betrachter des Bildes entsteht der Eindruck, an die Stelle des Fotografen zu treten und der Akteurin aus der Draufsicht des erhöhten Standpunktes aus dem Fenster zu begegnen. Wer aber das Bild betrachtet und der Akteurin begegnet und wie er die Situation deutet, bleibt offen. Und diese Offenheit ist konstitutiv für die Relation zu anderen, der Umwelt und dem Bild. Sie ist eine Relation, in die man qua apriorischer Basis des somatischen Ortes des eigenen Körpers eintritt. Die Interaktion mit dem sich im Bild Zeigenden findet in präverbalen Akten statt.[168] Unabhängig davon, ob eine Sichtbarkeit in Gebärden entäußert und Sichtbares als etwas Sichtbares artikuliert wird, kann der denotative Bestand im Relationssystem der temporären Kopräsenz als einem beweglichen Milieu, in dem Körper und Bild interdependent sind,[169] die Substanz des Bildes vollständig ausfüllen. Aus dieser Relationalität kann eine ›motorische Resonanz‹[170] emergieren, deren wesentliches Movens die einmal vollzogene ambulante Praxis des Aufzeichnens ist.

---

168 Boehm, Gottfried: »Der Haushalt der Gefühle. Form und Emotion«, in: Marion Lauschke/Johanna Schiffler/Franz Engel (Hg.), Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten (= Horst Bredekamp/David Freedberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.), Image, Word, Action, Bd. 3), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 63–84, hier S. 75f.

169 Vgl. P. Löffler: Im Raum sein (wie Anm. 15), S. 222.

170 Lauschke, Marion: »Motorische Resonanz«, in: Marion Lauschke/Pablo Schneider (Hg.), 23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung (= Horst Bredekamp/David Fredberg/Marion Lauschke/Sabine Marienberg/Jürgen Trabant (Hg.): Image. Word. Action, Bd. 1), Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 127–132, hier S. 127f.



Abbildung 5: Masahisa Fukase, Untitled from the series Yoko: from window, 1973, © Masahisa Fukase Archives

Konstellationen von Sehendem und Sichtbarem

Als die Temperaturen in Berlin im August 2020 auf sechsunddreißig Grad stiegen, war es im Inneren des von dicken Mauern gegen die Hitze abgeschirmten ehemaligen Reichsbahnbunker Friedrichstraße, wo ich die private Sammlung zeitgenössischer Kunst von Karen und Christian Boros besuchte, mit nur sechzehn Grad angenehm kühl. Meine Wahrnehmung des eklatanten Temperaturunterschieds zwischen In-

nen- und Außenraum nahm ich denn zum Anlass eines neuen Statusupdates auf Instagram, um darüber zu informieren, dass ich gerade in Berlin weilte, um eine Reihe von Ausstellungen und darunter jene *Sammlung Boros #3* zu besuchen. Die Bildunterschrift meines Updates lautete: »The heat is on – 36° outside, 16° inside the @boroscollection«.[171] Dass ich über das Wetter, anstatt der Sammlung bedeutender Werke zeitgenössischer Kunst sprach, war dem Umstand geschuldet, dass es aus Gründen des Urheberrechts nicht gestattet ist, Fotos von den Ausstellungsräumen im Inneren des Bunkers aufzunehmen. Was also zeigen und worüber sprechen, wenn die besondere Ausstellungsarchitektur mit den zum Teil ortspezifischen Installationen nicht gezeigt werden darf, aber jeder Post, in dem die *Boros Collection* verlinkt wird, die Chance darauf hat, repostet zu werden?[172] Mein Beitrag wurde schließlich nicht repostet. Es mangelte ihm womöglich an Signifikanz.

An den ambulanten Aufzeichnungspraktiken, die hier auch von mir angewandt worden sind, stellt Matthias Thiele ihre Differenz zu den »von der Welt isolierten Schreib- und Aufzeichnungspraktiken« heraus. Während die Isolation des Schreibens in institutionell definierten Räumen die Effektivität der Umgestaltung gesellschaftlicher Aktivitätsbereiche verstärke, überwinde das Individuum als schreibendes Subjekt die Zurückgezogenheit der Einschnitte durch jene von zahlreichen Außeneinflüssen abhängigen Praktiken des ambulanten Aufzeichnens, »um sich mit der Welt als Fülle des Merkwürdigen und Notablen zu

171 Instagram: Nick Böhnke (@nick.boehnke), Statusupdate vom 21.08.2020, https://www.instagram.com/p/CEKNHUrlelk/ (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

172 Das Dokument meiner Anwesenheit ging nicht in seinem instrumentalisierten Verhältnis einer Gabe auf, die vornehmlich dazu gegeben worden ist, eine Beziehung zur *Boros Collection* herzustellen, um Verbindungen in einem institutionalisierten Ritus des ökonomischen Austauschs weiterzuknüpfen. Denn auch das dokumentarische Bild wird von jemanden an jemanden gegeben, weshalb M. Froger die Sozialität des (ökonomischen) Austauschs hervorhebt, die die Zuschauer selbst aktualisieren. Sie ist der Produktion, dem Erwerb und dem Tausch von Gütern und Dienstleistungen vorrangig. Froger, Marion: »Die Gabe und das Bild der Gabe. Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 6(2) (2014), S. 65–78, hier S. 66 u. 75.

verbinden und re-portierend zu verknüpfen.«[173] Die anderen würden das Aufzeichnen neugierig beobachten, es als intendierten kommunikativen Akt gar erst auslösen, seine Form inspirieren, als Informanten fungieren oder intervenieren, den Aufzeichnenden begleiten oder ihm als Mitproduzenten und Assistenten zur Seite stehen. Derart seien jene Abwesenden oder Fernbleibenden als antizipierte andere mitpräsent, da sie den Aufzeichnenden in Bereitschaft versetzten und ihn ausharren ließen.[174] Mithin tritt hier implizit ein durch ›anderes‹ Sehen ›geschenktes‹ Auge im Sinne einer »Blick-Gabe« auf, da das, was die im Augenblick der ambulanten Aufzeichnungspraktik antizipierten anderen zu sehen bekommen, sich dem Blick desjenigen verdankt, der das Bild aufnahm. Ganz entscheidend sei, so D. Mersch, dass der Blick des anderen keine präzise Lokalität im Bild besitze. Es scheine weder klar, »wo« im Bild der Blick des anderen sich in das Sichtbare eingeschrieben hat, noch was er ist oder er zu »be-deuten« sucht. Deshalb sei alle Bildlichkeit von einer prinzipiellen Unbestimmtheit oder vielmehr Unbestimmbarkeit und Nichterfüllung heimgesucht.[175] Diese Hypothese läuft der Sozialität des (ökonomischen) Austauschs – mithin auch der Praxis des Repostens – und dessen inhärentem und vorrangigem Verwertungsinteresse am signifikanten ikonischen Anteil des gehandelten und in seiner Verwertung ge- und verbrauchten Bildes[176] zuwider.

Was sich gibt, ist die ›Struktion‹ als solche, die J.-L. Nancy eine nicht gefügte Gesamtheit, eine unversammelte und schwindelerregende Anhäufung von Stücken und Teilen, Zonen, Fragmenten, Parzellen,

---

173 M. Thiele: Die ambulante Aufzeichnungsszene (wie Anm. 33), S. 89.

174 Ebd. S. 89f.

175 Mersch, Dieter: »Die Zerzeigung. Über die ›Geste‹ des Bildes und die ›Gabe‹ des Blicks«, in: Ulrich Richtmeyer/Fabian Goppelsröder/Toni Hildebrandt (Hg.), Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 15–44, hier S. 19.

176 Bruhn, Matthias: Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit (= Matthias Bruhn/Kai-Uwe Hemken/Claus Pias (Hg.), visual intelligence. Kulturtechniken der Sichtbarkeit, Bd. 5), Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2003.

Teilchen, Elementen, Lineamenten, Keimen, Kernen, Clustern, Punkten, Knoten, Datenbäumen, Projektionen und Dispersionen nennt. Eine Kopräsenz ohne Koordinationsprinzip, in die jeder Einzelne durch sein Handeln mehr denn je verwoben sei.[177] Solche Kontiguität des Mit-Erscheinens und Mitseins des anderen grundiert den Begriff der ›Medienökologie‹, der, so Petra Löffler, die Möglichkeit eröffne, in einer raumtheoretischen Perspektive mannigfaltige Relationssysteme temporärer Kopräsenzen, Praktiken des Raums und beweglicher Milieus zu denken. Natürliches und Technisches erscheinen interdependent. Im Rekurs auf J.-L. Nancy fasst sie das ›reine spatium‹, jene nichtausgedehnten Zwischenräume, die nicht homogen, leer und unbewegt, sondern real und intensiv sind, als ungefügte Gefüge, die als Relationssysteme zu erkunden sind. Es zeigen sich Gefüge, in denen Kopräsenz als Miterscheinen in Nahverhältnissen jenseits der Unterscheidung zwischen Natur und Technik, jenseits der Unterscheidung zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Sein ermöglicht ist.[178] Für das unter postdigitalen Bedingungen zirkulierende fotografische Bild bedeutet dies, dass man, um in das Relationssystem einzutreten, nicht bei sich bleiben kann. Man muss sich zu seinem eigenen Körper als einem in ein Gefüge entäußerten verhalten.[179] Für eine solche Relationalität, die sich im Emergieren von Bild und Körperschema des Betrachters zeigt, eine Relationalität, die nicht die Summe der Elemente Rezipient, Bild und raumzeitliche Bedingungen, sondern eine dynamische Verlaufsform ist, ist von Marion Lauschke, Johanna

177 Nancy, Jean-Luc: »Von der Struktion«, in: Erich Hörl (Hg.), Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt (= Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Bd. 8), Berlin: Suhrkamp Verlag 2011, S. 54–72, hier S. 61 u. 65.

178 P. Löffler: Im Raum sein (wie Anm. 15), S. 222.

179 Schürmann, Eva: »Verkörpertes Denken, Medialität des Geistes. Skizze einer darstellungstheoretischen Medienanthropologie«, in: Lorenz Engell/Frank Hartmann/Christian Voss (Hg.), Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 69–82, hier S. 75.

Schiffler und Franz Engel eben jener oben schon einmal gefallene Begriff der ›ikonischen Formprozesse‹ eingeführt worden.[180]

Vor diesem Hintergrund wird eine Annäherung an die Unbestimmtheit oder vielmehr die Unbestimmbarkeit der Blickgabe durch mein beispielhaft angeführtes Statusupdate möglich. Aus extremer Untersicht aufgenommen, zeigt jene Fotografie, die ich von der Fassade des ehemaligen Reichsbahnbunker Friedrichstraße aufnahm, in der rechten Hälfte des quadratischen Bildformats die steil aufragende Außenwand des Bunkers. In der linken Bildhälfte zeigt sie den beinahe wolkenlosen Himmel. Nur ganz am linken Bildrand und in das untere Drittel des Bildformats gerückt, ist eine kleine Wolkenformation mit der im Gegenlicht als Kreisform erscheinenden Sonne erkennbar. Etwas aus der Bildmitte nach rechts verschoben fluchtet eine Linie entlang der Fassade vertikal in die Höhe des Bildformats, während die anderen an den Betonblöcken entlanglaufenden Linien wie auch die Linien an den Kanten des Bunkers von beiden Seiten jeweils immer steiler auf diese Achse zulaufen. Es entsteht der Eindruck der in den Himmel aufragenden Höhe dieses Betonriesen. Im Gegenlicht aufgenommen, erscheint die von der aufragenden Vertikalen abgeteilte Fläche der vorspringenden Wand dunkler abschattiert, wohingegen die Fläche der zurückspringenden Wand besonders hell hervortritt und den Eindruck des gleißenden Sonnenlichts und mithin der Hitze des Tages spürbar werden lässt.

180 M. Lauschke/J. Schiffler/F. Engel: Ikonische Formprozesse – Einleitung (wie Anm. 23), S. IXf.



Abbildung 6: Nick Böhnke, Instagram: @nick.boehnke, Statusupdate vom 21.08.2020

Bereits 1898 stellte Max Allhin die unnatürliche Wirkung, die eine solche Ansicht auf den Betrachter haben müsse, heraus. Das Auge nähere sich der Weite des Sichtbaren lediglich in einem engen Winkel sukzessive an, sodass die Ansichtigkeit des weiteren Feldes erst durch das Wandern der Augen möglich würde, wobei der Augenpunkt fortwährend wechsele und die sich den Augen im Sichtbaren zeigenden Bilder in ihren perspektivischen Verhältnissen ineinander übergingen. In jenem Augenblick, da all diese einzelnen Bilder in der sich unmittelbar an das Jetzt des Wahrnehmens anschließenden Retention zu einem Gesamtbild zusammengesetzt werden, ist das Bild ein geistiges, ein subjektives Bild. Indem er den Standpunkt gerade so weit zurücklege, dass er das Bild in den gegebenen Augenwinkel fallen lässt, ließe sich der Künstler nicht durch theoretische Erwägungen, sondern sein

unmittelbares Gefühl leiten.[181] Schließlich ist es die Entscheidung für die kompositorische Bildorganisation des subjektiven Bildes, die jene Grenze zwischen künstlerischer Fotografie und profanem Registrieren durch Ablichten markiert.

Insofern das fotografische Bild sich zwischen seinem Erscheinen für jemanden und seinem Wahrgenommen-Werden durch jemanden ereignet, hält die Fotografie nicht fest, was ist. Sie ist eine Version ihres Sichtbarseins. Sie zeigt, wie jemand etwas sah, der sich zum Wahrnehmbaren verhielt. Zwischen der Reinhardtstraße und der Albrechtstraße gelegen, war es kaum möglich, zum Bunker auf jene angemessene räumliche Distanz zu gehen, die es erlaubt hätte, das Gebäude in einer Totalen im Bildformat zu zeigen. Es ist diese eingeschränkte Beweglichkeit im Raum, die sich schließlich im fotografischen Bild in der übertriebenen Perspektive mit ihren auf einen gedehnt wirkenden Vordergrund hinabfallenden Linien zeigt. Ein Bild zeigt das, so Eva Schürmann, Verhältnis zwischen Sehendem und Sichtbarem, einem Sichtbaren, das seinerseits eine Konstellation von dem ist, was aktuell gesehen

181 Zur Klärung der Frage, unter welchen Umständen die Fotografie in den Status der Kunst aufsteigen kann, zieht M. Allhin einen Vergleich zwischen einem Fotografen und einem Lithografen. Während auf der einen Seite die Übersetzung des in der Erinnerung zusammengesetzten Gesamtbildes des sichtbar Gewesenen in das grafische Bild eine Abstraktionsleistung des Lithografen erfordert, die mit einem virtuellen Standpunkt arbeitet, der »bei fortgesetztem, feinfühligem Prüfen die Sache als richtig empfunden« in einer bestimmten Ansicht und damit in einer bestimmten formalen Organisation von Linien zeigt, die im Wandern des Blicks über den in seine Umgebung eingebetteten, sichtbaren Gegenstand nicht erscheinen, nimmt der Fotograf seinerseits mit der Entscheidung für den entscheidenden Augenblick und den aus einer bestimmten Perspektive aufgenommenen Bildausschnitt, der an die Relation zwischen Körper und Raum rückgebunden ist, eine Setzung von Linien vor, die eine Dramatisierung des im Bild sichtbar Werdenden einführt, das eine eigenständige künstlerische Findung bedeutet. Allhin, Max: »Das subjektive Bild« [1898], in: Bernd Stiegler/Felix Thürlemann (Hg.), Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900, München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 225–233, hier S. 228.

wird.[182] Doch schon in seinen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* gibt Heinrich Wölfflin – obgleich er in den später veröffentlichten *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* mit dem Begriffspaar von linear und malerisch zur Scheidung von taktiler und optischer Wahrnehmung zurückkehren würde[183] – zu bedenken, dass eine ästhetische Beurteilung der Körperwelt versagt bleiben müsse, würde man allein optisch wahrnehmen: »Als Menschen aber mit einem Leibe, […] sammeln wir an uns die Erfahrungen, die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden befähigen.«[184] Im Raum und damit in Bezug auf den Leib koexistieren die Dinge nur deshalb, weil sie demselben Wahrnehmungssubjekt gegenwärtig und von einer einzigen, zwischen ihr vorangehenden und ihr folgenden Zeitwelle eingedrängt sind. In den Raum als Nullpunkt des Erfassens einbezogen würde, so Maurice Merleau-Ponty, der Raum im Sich-in-ihm-Bewegen von innen her erlebt, sodass die Welt für den in den Raum eingelassenen Leib nicht allein aus Dingen, sondern aus räumlich-zeitlichen Übergängen bestehe.[185] Für die

---

182 Schürmann, Eva: »Erscheinen als Ereignis. Zeittheoretische Überlegungen zur Fotografie«, in: Emmanuel Alloa (Hg.), Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 17–38, hier S. 28 u. 38.

183 »Es gibt einen Stil [das Lineare, N.B.], der, wesentlich objektiv gestimmt, die Dinge nach ihren festen, tastbaren Verhältnissen auffasst und wirksam machen will, und es gibt im Gegensatz dazu einen Stil [das Malerische, N.B.], der, mehr subjektiv gestimmt, der Darstellung das *Bild* zugrunde legt, in dem die Sichtbarkeit dem Auge wirklich erscheint und das mit der Vorstellung von der eigentlichen Gestalt der Dinge oft so wenig Ähnlichkeit mehr hat.« Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München: F. Bruckmann A.-G. 1915, S. 35f. [Herv. i.O.].

184 Wölfflin, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur [1886] (= Tristan Weddingen/Oskar Bätschmann (Hg.), Heinrich Wölfflin: Gesammelte Werke; Schriften, Bd. 1), Basel: Schwabe Verlag 2021, S. 39.

185 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung [1966] (= Carl Friedrich Graumann/Johannes Linschoten (Hg.), Phänomenologisch-psychologische Forschungen, Bd. 7), Berlin: Walter De Gruyter [6]2011, S. 320f.; ders.: »Das Auge und der Geist« [1961], in: Christian Bermes (Hg.), Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003, S. 275–317, hier S. 300.

Produktion von Bildern bedeutet dies, dass sich der bewegliche Leib als Teil der tastbaren und sichtbaren Welt am Ertastbaren und Sichtbaren ausrichtet. In den Blick tritt nur das, worauf man den Blick durch Blickwendung und mithin durch leibliche Interaktion mit dem Umgebenden richtet. Aus eben diesem Grunde sind die sichtbare Welt und die Welt der motorischen Vorhaben erschöpfende Teile desselben Seins, weshalb dieses Ineinadergreifen, an das man, so M. Merleau-Ponty, nicht oft genug denke, es verbiete, das Sehen als eine Denkoperation aufzufassen, die vor dem Geist ein Bild oder eine Vorstellung der Welt aufstellen würde.[186] Der Fotograf ist körperlich in das räumliche Gefüge eingelassen, das, entgegen der Auffassung M. Thieles, der ambulanten Aufzeichnungspraktik weder zuarbeitet noch ihr entgegenwirkt, da im ungefügten Gefüge des Raums zwar materielle Raumpraktiken, jedoch noch keine Repräsentationen des Raums oder Räume der Repräsentation[187] vorzufinden sind. Sie werden durch die Signifikanz der Interaktionen erst geschaffen.

Visus und Tactus im Bildgeschehen

Im Bild kann sich ein selbst nicht dargestelltes und nicht darstellbares Wirkliches zeigen, das an der gezeigten, zufälligen Wirklichkeit unter der Negation ihrer Gegebenheit unerklärt ist und unerklärlich bleibt.[188] Zur Klärung bildimmanenter Sachverhalte kommt es also zu konstruierenden Eingriffen durch Schaffen eines Bildgefüges. In seinem Begehren nach Aufweisung des eigentlich Unaussprechlichen fiel das Dokumentarische auch in jenem Augenblick dem Verlust des Wirklichen anheim, da jemand entschied, die Bildausschnitte von vier im August 1944 aus dem Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau an die Öffentlichkeit gelangten Fotografien zu verkleinern. An diesem Eingriff thematisiert G. Didi-Huberman das Begehren, die Fotografien vermeintlich

186 Ebd. S. 279.

187 M. Thiele: Die ambulante Aufzeichnungsszene (wie Anm. 33), S. 90.

188 Vgl. E. Cowie: Dokumentarische Kunst (wie Anm. 53), S. 21.

informativer gestalten, sie »vorzeigbar« machen wollen.[189] Dem Häftling Alex, der gezwungen worden war, die unzähligen Ermordeten einzuäschern, gelang es, eine Reihe von fotografischen Aufnahmen vom Inneren des Konzentrationslagers anzufertigen. Eine von ihnen zeigt die Einäscherung in Verbrennungsgräben unter freiem Himmel. Noch als Spur ist dem Bild die Relationalität zwischen dem Körper des Häftlings und seinem Vollzug des ambulanten Aufzeichnens eingeschrieben.[190] Um überhaupt Bilder machen zu können, musste das Fotografieren heimlich und aus der vor Blicken schützenden Dunkelheit der Gaskammer des Krematoriums V geschehen. Diese den Häftling schützende Dunkelheit des situativ-konstellativen Ausgangszustands der anthropomedialen Beziehung zeigt sich in der Fotografie im ›rein optischen Bild‹ mit den ›optisch-wahren‹ Verzeichnungen des großflächigen Schwarzes. Dass sich im Bild jene ausgedehnt schwarz erscheinende Flächigkeit zeigen würde, war im Augenblick des Fotografierens schlicht unvermeidbar, bzw. von immenser Bedeutung für das Überleben des Häftlings und das Entstehen der Fotografien. Da sie aber jenes bestimmte zu zeigende Geschehen der Einäscherung in den Verbrennungsgräben vermeintlich derart zu dominieren drohte, dass es als zu vermittelnder Bildinhalt in den Hintergrund hätte geraten können, entschied jemand, die Schwärze durch die Wahl eines kleineren Bildausschnittes in einem neuen und heute stark verbreiteten Abzug desselben Negativs zu tilgen.[191]

Vom Betrachter des Bildes durchaus wahrzunehmen, zeigt sich jedoch nur in der Flächigkeit des Schwarzes das räumliche Gefüge des reinen spatium, das innerhalb der gewohnten Rationalität unserer Alltäglichkeit durchaus als »sinnlos«, als etwas den eigentlichen Bildinhalt Verdrängendes erscheinen kann. Tatsächlich aber ist es ein Sinnliches, das sich an die Fähigkeit der Betrachter richtet, das Körperschema als

189 Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem [2003] (= Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Karlheinz Stierle (Hg.), Bild und Text), München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 60.

190 Vgl. M. Lauschke: Motorische Resonanz (wie Anm. 170), S. 129.

191 G. Didi-Huberman: Bilder trotz allem (wie Anm. 189), S. 62.

ein bewegtes Tastbild zu fühlen. Und ein solches Sehen des Tastbildes setzt John M. Krois an den Beginn einer Bildkompetenz. Das Sehen des eigenen Körperbildes folge erst nach, da das Erfassen des Körperschemas mit der Propriozeption, mit dem Erfassen des eigenen Körpers als einem ambulanten Standpunkt im Raum, zusammenhängt. Eine körperliche Orientierung im (Bild-)Raum,[192] die ihren Ausgang an der Vertikalen des eigenen Körpers nimmt, der das Bild in aller Regel wiederum in der Horizontalen begegnet, bedarf des Sehens also prinzipiell nicht. Schon Leon Battista Alberti wies mit seinem Emblem des ›Flugauges‹, das die in der Horizontalen des Fliegens entgegenkommenden Bilder erblickt und zugleich in der Vertikalen seines körperlichen Standpunktes deren Enargeia aufspürt, auf die Wahrnehmung des enigmatischen und über die visuelle Wahrnehmung hinausgehenden Vermögens von Bildern hin.[193]

---

192 Krois, John M.: »Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen« [2010], in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), John M. Krois: Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen (= Horst Bredekamp (Hg.), Actus et Imago. Berliner Schriften zur Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, Bd. II), Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 211–231, hier S. 218f.; ders.: »Bildkörper und Körperschema«, in: André L. Blum/John M. Krois/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), Verkörperungen (= Horst Bredekamp (Hg.), Actus et Imago. Berliner Schriften zur Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, Bd. VI), Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 91–109, hier S. 102 u. 109.

193 Rath, Markus: »Albertis Tastauge. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie«, in: kunsttexte 1 (2009), S. 1–7, hier S. 4. In seinem Traktat *Über die Malerei* weist L. B. Alberti den Maler an, seine Fähigkeiten nicht zuvorderst an der Malerei, sondern an der raumgreifenden taktilen Skulptur zu schulen, insofern man an den gemalten Dingen nicht mehr als die Kenntnis der Ähnlichkeit, während man im Studium der Skulptur sowohl die Ähnlichkeit als auch die Kenntnis der Nachbildung von Licht und Schatten erwerbe. Bätschmann, Oskar/Gianfreda, Sandra (Hg.), Leon Battista Alberti: Della Pittura/Über die Malkunst [1435/46], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 161. Von H. Bredekamp bereits 1995 schon einmal thematisiert (Bredekamp, Horst: »Albertis Flug- und Flammenauge« [1995], in: Jörg Probst (Hg.), Horst Bredekamp: Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2007, S. 9–22.), wird das Verhältnis von Sehen und Berühren, wie es sich historisch herausgebildet hat und sich aktuell verändert, in

In der sinnlichen Situation des visuellen Abtastens der Bildoberfläche ist ein Zulassen des Unbestimmten der sich in ikonischen Formprozessen entziehenden Präsenz einer Berührung gefordert,[194] deren Träger jenes durch einen lichthaften Abdruck hergestellte Objekt des fotografischen Bildes ist. Und dennoch erlaube die, so G. Didi-Huberman, oft intensive, unbezweifelbare Berührung keine zweifelsfreie Identifikation des realen dargestellten Gegenstands. Ein Kontakt hat stattgefunden, doch ließe sich nicht sagen mit wem, mit was, wann und mit welchem ursprünglichen Objekt. Was sich im Abdruck einprägte und nun zu berühren vermag, was mit seiner eigenen, unzugänglichen Erinnerung der Berührung »beeindrucke«, sei die Divergenz,[195] die R. Barthes seinerseits mit der Unvereinbarkeit von Tod und Lebendigkeit assoziiert, insofern das fotografische Bild vom Verschwinden desjenigen Körpers zeugt, der sich abdrückte, während das Bild noch den Eindruck des Lebendigen erweckt.[196] Glaubt G. Didi-Huberman, man müsse, um den Ursprung der Einwirkung zu kennen und die Formwerdung als solche denken zu können, »zusammen mit der Tonerde in die Form gelangen können, gleichzeitig Form und Ton werden, ihr Zusammenwirken spüren«,[197] so fordert J.-L. Nancy vom Betrachter des Bildes, in die Oberfläche als Ort der Übereinkunft einzutreten – was dank der Fähigkeit das eigene Körperschema als ein bewegtes Tastbild zu fühlen, möglich ist –, um jene Kraft zu spüren, die die Form zwingt, sich selbst zu berühren.[198] Es gibt ein dem Tactus analoges Sehen, die Paradoxie einer berührungslosen Berührung, die zugleich Präsenz und

---

der Bildaktforschung zum zentralen Problem. Dazu exemplarisch: Ders.: Der Bildakt (wie Anm. 23).

194 M. Lauschke/J. Schiffler/F. Engel: Ikonische Formprozesse – Einleitung (wie Anm. 23), S. XIf.; H. Bredekamp: Der Bildakt (wie Anm. 23), S. 18.

195 Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln: DuMont Buchverlag 1999, S. 190.

196 R. Barthes: So (wie Anm. 153), S. 184.

197 G. Didi-Huberman, Ähnlichkeit und Berührung (wie Anm. 195), S. 190.

198 Nancy, Jean-Luc: »Das Bild – das Distinkte« [2001], in: Ders.: Am Grund der Bilder, Zürich/Berlin: Diaphanes [2]2012, S. 9–29, hier S. 21.

Entzug ist und auf naher Ferne und ferner Nähe beruht.[199] Das »Noli me tangere«, jenes »Halte mich nicht fest«, das Christus Maria Magdalena in jenem Augenblick entgegnete, da sie, die in ihm bis zu dieser Ansprache einen Gärtner sah, ihn berühren wollte, bedeute eine, so J.-L. Nancy, wahre, zurückgehaltene, nicht Besitz ergreifende und nicht identifizierende Berührung. Sie sei eine Liebkosung, eine Berührung, die sich zurückzieht und einen wirklichen Glanz der Präsenz des Berührten zurückbehält.[200]



Abbildung 7: Andy Kassier, naked oranges, 2018/2020, © Andy Kassier

199 H. Böhme: Zonen der Berührungsfurcht (wie Anm. 41), S. 36.

200 Nancy, Jean-Luc: Noli me tangere [2008], Zürich/Berlin: Diaphanes ^{2}2019, S. 70f.

Sinn und Sinnlichkeit

Die Relationalität einer Überbrückung des zeitlichen und räumlichen Abstands deutet sich durch das Botentum eines physischen Materialitätskontinuums an, das an den von J.-L. Nancy formulierten Begriff des ›Entschreibens‹ des Körpers anschlussfähig ist. Das Schreiben sei weniger ein Zeigen oder Aufzeigen einer Bedeutung, als vielmehr eine Geste, »um an den *Sinn zu rühren*«.[201] Wer schreibt, berührt nicht, indem er anfasst, in die Hand nimmt, begreift. Er berührt, indem er sich richtet, sich an die Berührung eines Draußen, Entwendeten, Auseinandergerückten und Aufgespannten sendet. So sei der eigene Körper der fremde enteignete, das fremde Da-Drüben, weil er hier ist. Und die Schrift adressiere sich, adressiere uns, vom Da an das Da-Drüben, im Eben-Hier.[202]

Damit komme ich auf jene von A. Kassier in seiner Instagram-Performance *Success is just a Smile away* präsentierte Häufung nicht alltäglicher Handlungen und die emphatisch und vor bunten Farben berstende Darstellung eines »so anregenden und erlebnisreichen, wie erfolgreichen Lebens« zurück. Die bis zum Extrem getriebene Reihung greller Farbigkeit und extravaganter Inszenierung, die nicht einfach wiederholt – man würde abzustumpfen drohen –, sondern immer wieder variiert wird, ist nicht erst mit A. Reckwitz eine fortwährende Sequenz von Reizen zu nennen, die im Regime des Neuen III jenseits von zweckrationaler Verwendung als Reize affizieren. Schon in seiner 1922 erschienen *Psychologie der Kunst* bezeichnet Richard Müller-Freienfels »alles ästhetisch wirksame, das nicht durch besondere Gestaltungsqualität [...] zu wirken vermag« als »›Ausdruck‹ einer Subjektivität«.[203]

---

201 Nancy, Jean-Luc : Corpus [2000], Zürich/Berlin : Diaphanes 2014, S. 22 [Herv. i.O.].

202 Ebd. S. 22f.

203 Müller-Freienfels, Richard: Psychologie der Kunst (Bd. 2, Psychologie des Kunstschaffens und der ästhetischen Wertung) [1922], Leipzig/Berlin: Verlag von B. G. Teubner ^{2}1923, S. 103.

Dieser Ausdruck habe eine möglichste Intensität durch eben jene stete Erneuerung der Farbigkeit und starker Farbkontraste zu erreichen, um schließlich wirksam zu werden.[204] Einige Jahrzehnte später spricht Arnold Gehlen in der angespannten gesellschaftlichen Lage der 1950er Jahre von »einigen Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens« und hebt das im Menschen angelegte Potenzial eines handlungslosen ästhetischen Entzückens hervor, das vom Schein des Schönen, den symmetrischen, regelmäßigen und möglichst geometrischen Mustern (Streifen, Bänder, und Punktgruppen in reinen Farben) ausgelöst würde, die »tiefe biologische Verwurzelung des Schönen« und damit seine »durchschlagende Enthemmungswirkung auf ein physisches Verhalten« aber verloren hätte. Nicht einzelne, spezifische Qualitäten wirkten als Auslöser. Vielmehr erscheine alles bloß noch schön, da differenzlos und mithin funktionslos geworden.[205] So stellt vor ihm schon R. Müller-Freienfels heraus, dass es eine Frage der gesellschaftlichen Umstände sei – und die gegenwärtige postdigitale Medialisierung befördert die sequentielle Produktion von Zeichenkomplexen, die in ihrer

---

204 Ebd. S. 103f.

205 Während das Tier auf das Schöne des Balzverhaltens (das Pfauenrad, die prachtvolle Färbung vieler Vögel und Fische, oder das ausladend prachtvolle Geweih eines ausgewachsenen Hirschbullen) mit dem instinktiven Fortpflanzungsdrang reagiere, sei diese Verkopplung beim Menschen evolutionär aufgegeben worden, sodass ihm derartige Reize nunmehr lediglich noch als schön erscheinen würden. Vom Tier durch die Kontrolle seines Fortpflanzungsdranges unterschieden, habe der Mensch von der »stammesgeschichtlich uralten Auslöserwirkung« offenbar einen funktionslos gewordenen, entmachteten Rest übrigbehalten, der seiner fehlenden Spezifik wegen das Potenzial zur individuellen Entlastung im ästhetischen Vollzug auf Basis des noch erhaltenen Reduktionsbestands der entdifferenzierten Instinktresiduen, genauer den Reiz des Objektes, »zurückgeschnitten auf die generellen Auslöserqualitäten und gerade deshalb in unendlicher Mannigfaltigkeit auffindbar«, in sich berge. Gehlen, Arnold: »Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens« [1950], in: Ders.: Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften (Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Arnold Gehlen Gesamtausgabe, Bd. 9), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2016, S. 335–348, hier S. 338–340.

ungefügten Anhäufung schlicht in Situationen der Insularität zerfallen –, ob der affizierende Ausdruck die Gestaltung dominiert.[206]

Insofern die Gestaltung einer durchgehaltenen Dichte von Reizen als entscheidendes Merkmal des Regimes des Neuen III gelten kann, stellt A. Kassier in seiner Instagram-Performance ein zeittypisches Phänomen vor, das, wie schon R. Müller Freienfels festhält, den typischen Apperzeptionsbedingungen am stärksten entgegenkommt: »Die Apperzeption […] will bei einem Optimum an Erleben doch stets ein Minimum an Energieaufwand […].« Und das Mittel dies zu erreichen ist im Falle A. Kassiers die Gestaltung[207] des auf Jahre angelegten und immer deutlicher zutage tretenden Wiederholungsprinzips einer vor bunter Farbigkeit berstenden Darstellung. An diesem Prinzip ist entweder ein offensichtliches Strukturproblem zu bemängeln, oder aber die sich durch die dezidierte Aussetzung der Wiederholung zeigende Einheit der nivellierten Information eigens herauszustellen.[208] Der Augenblick des affektiven Sensibel-Werdens und Sich-Öffnens durch Aussetzen in die Situation ist der Augenblick, in dem die Trennung von Körper und Geist, jene Trennung, derentwegen Augenblicke der Präsenz sonst nur

---

206 Im Duktus der 1920er Jahre spricht R. Müller-Freienfels von den »überindividuellen Zusammenhängen, in die das Individuum eingeht, vor allem der zeitlichen und völkischen Gemeinschaft.« R. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst (wie Anm. 203), S. 101.

207 Vgl. ebd. S. 105.

208 Das affektive Potenzial des Wiederholungsprinzips ist von K. Stockhausen, der den musikalischen Verlauf seiner seriellen Kompositionen auf die Veränderungsdichte des Verlaufs in der Relation von Struktur und Erlebniszeit gründete, in theoretischen Texten reflektiert und von der künstlerischen Avantgarde seiner Zeit rezipiert worden. Dies hatte Einfluss auf die gegen Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre einsetzende Entwicklung der Performance-Kunst im Rheinland. Stockhausen, Karlheinz: »Zu meiner Musik« [1956], in: Karl Heinz Wörner (Hg.), Karlheinz Stockhausen: Werk + Wollen. 1950–1962 (Heinrich Lindlar (Hg.), Kontrapunkte. Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart, Bd. 6), Rodenkirchen am Rhein: P. J. Tonger Musikverlag 1963, S. 9; ders.: »Struktur und Erlebniszeit« [1955], in: Ders.: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik (Bd. 1: Aufsätze 1952–1962: zur Theorie des Komponierens), Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1963, S. 86–98, hier S. 87.

durch bestimmte sie umgebende »Wolken und Polster des Sinns«[209] als Effekte von etwas Sinnvollem begriffen werden, endlich überwunden wird.

Der Widerstand gegen ein Verwertungsinteresse des signifikanten ikonischen Anteils des gehandelten und in seiner Verwertung ge- und verbrauchten Bildes ist offensichtlich. Insofern entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass ein Statusupdate aus *Success is just a Smile away* vom Juli 2018[210] zur Illustration des Themenschwerpunkts der ›Creator Econmy‹ auf dem Cover der diesjährigen Märzausgabe des Wirtschaftsmagazins *brand eins* reproduziert worden ist, ohne den eigentlichen Bruch mit der allgemeinen Ästhetisierung der Existenz zu thematisieren. Das Bild, das A. Kassier im flachen Meerwasser kniend mit einem auf die weiße Speedo-Badehose abgestimmten und auf seinem rechten Knie ruhenden, weißen MacBook zeigt, büßt derart unkommentiert und seines Zusammenhangs beraubt sein kritisches Potenzial ein.[211]

Schluss: Was bleibt

Was also bleibt nach all dem hier Vorgetragenen vom Tag übrig, wenn das, was dagewesen ist, festgehalten, dokumentiert und in den Social Media mit anderen geteilt worden ist? Jedes Bild trägt an sich die Spur einer irreversibel vergangenen Berührung. Im ungefügten Gefüge des Miterscheinens in den Nahverhältnissen der zeitnahen Interaktion zeigt sich die Spur der relationalen Verschränkung der anthropomedialen Beziehung des situativ-konstellativen Ausgangszustands vermittels einer sinnlichen Erschütterung des Sich-Erhebens

209 H. U. Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (wie Anm. 164), S. 127.

210 Instagram: Andy Kassier (@andykassier), Statusupdate vom 31.07.2018, *Success is just a Smile away*, Instagram-Performance, https://www.instagram.com/p/Bl57WDnhvE4/ (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

211 Der Künstler ist lediglich im Impressum unter der Rubrik Fotografie/Illustration namentlich genannt. Brand eins 24(3) (2022), Hamburg: brand eins Medien AG, S. 112.

der digitalen Form. Diese muss zu sich selbst in Form kommen und sich an sich selbst anpassen gelassen werden. Denn allein im Zuge dessen »informiert« sich die Form, in jenem, so J.-L. Nancy, doppelten Sinne des »Sich-Entdeckens«, »Sich-Kennenlernens« und des »Sich-in-Form-Bringens«, »Sich-Anpassens« an dieses Selbst, das die Formation zugleich entdeckt und geschehen lässt.[212] Was der Ursprung und die Signifikanz der Berührung gewesen sein mag, muss unbestimmt bleiben. Denn jeder Begegnung eignet ein unvorhersehbar Unbestimmtes. In der Gegenwart des anderen kommen Alterität, Distanz, Resistenz und Kontakt, die Dualität von Nähe und Distanz ins Spiel. Was auch immer sie als dasjenige Bedeutende herauszustellen suchen, das vom Tag übrigbleiben soll, in ihrer eigentlichen Distanz machen die miteinander in den Social Media Interagierenden die Erfahrung einer Ko-Präsenz, die Nähe stiftet. Diese Nähe zeigt sich schon bevor überhaupt etwas Bestimmtes aus der fortwährenden Sequenz von Reizen herausstehen, ohne dass überhaupt etwas Bestimmtes über diese Überbleibsel mitgeteilt werden müsste.

212 J.-L. Nancy: Von der ästhetischen Lust (wie Anm. 28), S. 76f.

Artikulation, Anerkennung und Adressierung in digitalen Kontexten

Fragen und Suchen nach Subjektivationsmechanismen

Christoph Schröder & Michael Asmussen

Einleitung

Verstehen wir aus einer postdigitalen Denkart Digitalität »als Knotenpunkt zur Beschreibung quantitativer sowie qualitativer Veränderungen materiell-kultureller Bedingungen«[1] und erkennen wir an, dass unser Leben, Denken und Artikulieren nicht mehr losgelöst von digitalen Medientechnologien vorstellbar ist, so gibt diese Betrachtungsweise Anlass zu der Überlegung, welche Subjekte aus einer durch digitale Medien geprägten Gesellschaft hervorgehen, welche Selbst- und Weltverhältnisse sie entwickeln und unter welchen Machtbedingungen sie agieren. Es ist dabei anzunehmen, dass Artikulationsformen in Sozialen Medien eine nicht weniger zentrale Rolle für die Subjektgenese spielen, als dies bei anderen biografischen Durchgangslinien unter Bedingungen institutioneller Einbettungen (z.B. im Aufwachsen in Familien, bei Schul- oder Berufsausbildung oder dem Aufwachsen und Leben unter staatlich organisierten Bedingungen) der Fall ist. Wie aber lässt sich

1 Klein, Kristin: »Ästhetische Dimensionen digital vernetzter Kunst: Forschungsperspektiven im Anschluss an den Begriff der Postdigitalität«, in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE (2019), o. S., DOI: 10.25529/92552.527.

die postdigitale Annahme einer engen Verwobenheit von Digitalität und Subjekt empirisch einlösen?

In diesem Beitrag wird eine Perspektive eingenommen, die das relationale Wechselspiel aus Artikulations-, Adressierungs- und Anerkennungsprozessen im Gebrauch digitaler Technologien in den Blick nimmt, welche hier als Durchgangslinien der Subjektgenese im Kontext einer von digitalen Technologien geprägten Gesellschaft verstanden werden. Der Fokus wird deshalb auf die Begriffe der Adressierung, Anerkennung und Artikulation mit einem relationalen und performativen Verständnis gelegt, um der »Performativität der Praxis«[2] und einem performativen Kulturverständnis[3] gerecht zu werden, die dem Forschungsvorgehen des Projektes ›Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung‹ zugrunde liegen. Im Vordergrund stehen dabei nicht die individuellen Dispositionen oder die Beschreibung übersituational angelegter Subjektformen, sondern die in Praktiken und Situationen vorgefundenen performativen Interferenzen zwischen Subjekten, sozialen Praktiken und digitalen Technologien.

Während subjektivationstheoretische Arbeiten bereits hilfreiche Ansätze für die Beschreibung wirksamer machtförmiger Dispositive in Sozialen Medien liefern[4], geht es in der vorliegenden Arbeit um die konkrete Anwendung eines subjektivationstheoretischen Analyserahmens, vergleichbar mit anderen fallanalytischen Arbeiten.[5] Der

---

2 Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus/Michaeler, Matthias: »Kritik als Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«, in: Thomas Alkemeyer/Volker Schürmann/Jörg Volbers (Hrsg.), Praxis denken. Konzepte und Kritik, Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 25–50, hier: S. 36.

3 Volbers, Jörg: Performative Kultur: Eine Einführung. Wiesbaden: Springer VS 2014.

4 Bublitz, Hannelore: »Im Beichtstuhl der Medien – Konstitution des Subjekts im öffentlichen Bekenntnis.«, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie, 39 (2014), S. 7–21. DOI: 10.1007/s11614-014-0128-4.

5 Vgl. Geimer, Alexander/Burghardt, Daniel: »Die Mediatisierung von Subjektivierungsprozessen. Geschlechternormen im Kontext der Subjektnorm des disziplinierten Selbst in YouTube-Videos und mimetische Praktiken der Subjektivierung«,.Alexander Geimer/Steffen Amling/ Saša Bosančić (Hrsg.), Subjekt

vorliegende Versuch unterscheidet sich jedoch insofern von diesen Zugängen, als dass die hier vorliegende Fallvignette aus einer partizipativen Forschungsarbeit mit Nutzer:innen Sozialer Medien und nicht primär aus außenstehenden Beobachtungen im Feld hervorgeht

Vorgehen

Ausgangspunkt für die Untersuchung ist eine im vom BMBF geförderten Forschungsprojekt *Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung* entstandene Fragenheuristik zu Praktiken ästhetischer Artikulation, die im Zusammenspiel von digitalen Technologien, Subjekten und ästhetischen Artefakten verortet wird. Zur Untersuchung dieser drei Pole wurde jeweils eine breit angelegte Literaturrecherche angestellt. Die Heuristik wurde erstellt, um stichpunktartige Zugänge zu einem im Forschungsprojekt erhobenen empirischen Korpus aus multimedialen Fallvignetten zu eröffnen:[6]

und Subjektivierung. Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 235–256.
Vgl. Fischer, Felix: »›Heart me!‹. Eine Fallstudie zu der Frage, wie Jugendliche Bildsprache zur Identitätsbildung auf Instagram nutzen.« Pädagogische Korrespondenz 53 (2016), S. 93–107; vgl. Eickelmann, Jennifer: »Mediatisierte Missachtung als Modus der Subjektivation. Eine intraaktive, performativitätstheoretische Perspektive auf die Kontingenz internetbasierter Adressierungen«, in: Alexander Geimer/Steffen Amling/Saša Bosančić (Hg.), Subjekt und Subjektivierung. Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 169–190.

6 Richter, Christoph/Schröder, Christoph/Thiele, Sabrina/Asmussen, Michael »Rahmenmodell zur Analyse von Praktiken der ästhetischen Artikulation in Sozialen Medien« [Technical Report], 2020, DOI: 10.13140/RG.2.2.18778.77768.

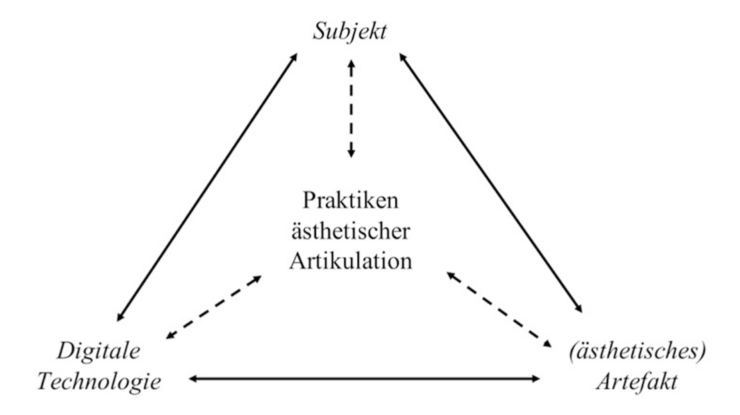


Abbildung 1: Modell ästhetischer Artikulation nach Richter et al.[7]

Für das im Forschungsprojekt verfolgte, subjektivationstheoretische Forschungsinteresse wurde insbesondere eine nach Nadine Rose[8] beschriebene Frageheraustik herangezogen, die zentrale Prozesse der Subjektwerdung in artikulativen Akten der Fremd- und Selbstadressierung sichtbar machen und eine Anknüpfung an die zentrale Frage nach ästhetischen Ausdruckspraktiken ermöglichen. Die Heuristik basiert auf einer Reihe von Arbeiten eines Forscher:innen-Teams um Norbert Ricken und daran anschließenden Überlegungen.[9] Während die Ana-

---

7 Ebd., S. 3

8 Rose, Nadine: »Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse«, in: Alexander Geimer/Steffen Amling/Saša Bosančić (Hg.), Subjekt und Subjektivierung. Springer Fachmedien Wiesbaden 2019, S. 65–85, DOI: 10.1007/978-3-658-22313-7_4.

9 Reh, Sabine/Ricken, Norbert: »Das Konzept der Adressierung. Zur Methodologie einer qualitativ-empirischen Erforschung von Subjektivation«, in: Ingrid Miethe/Hans-Rüdiger Müller (Hg.), Qualitative Bildungsforschung und Bildungstheorie. Opladen, Verlag Barbara Budrich 2012, S. 35–56. Ricken, Norbert: »Anerkennung als Adressierung. Über die Bedeutung von Anerkennung für Subjektivationsprozesse«, in: Thomas Alkemeyer/Gunilla Budde/Dagmar

lyseheuristik bislang im als vorwiegend *sozial* gerahmten Setting des Schulunterrichts Anwendung gefunden haben, wird sie hier auf das Setting Sozialer Medien angewendet, um *soziomaterielle* Zusammenhänge digitaler Kultur für subjektivierende Adressierungsprozesse in den Blick zu nehmen.

Theorieverständnis

Wir betrachten Theorie als Werkzeug bzw. Brille, mit der Perspektiven eingenommen werden. Das Hauptanliegen dabei ist nicht, eine Theorie zu verifizieren oder falsifizieren, bzw. aus dem empirischen Material eine Gegenstandstheorie herauszuarbeiten. Ziel ist es, durch eine theoretische Perspektivierung spezifische Aspekte von Phänomenen sichtbar zu machen (während andere Aspekte damit notwendigerweise in den Hintergrund treten).

Die in diesem Beitrag genutzte Fallvignette dient zur Veranschaulichung des Mehrwerts unserer gewählten Perspektive und soll einen Einblick in Mechanismen der Subjektivierung in digitalen Medien ermöglichen, wenngleich dies auch keine systematische Aufschlüsselung aller empirisch beobachtbaren Subjektivierungsprozesse sein kann.

Das Verständnis von Theorie als Technologie der Perspektivierung lehnt sich z.B. an einige Arbeiten Kollers[10] an, der sich mit der Beschrei-

---

Freist (Hg.), Selbstbildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S. 69–99. Ricken, Norbert/Rose, Nadine/Kuhlmann, Nele/Otzen, Anne: Die Sprachlichkeit der Anerkennung. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik, 93 (2017), S. 193–235, DOI: 10.1163/25890581-093-02-90000002; Rabenstein, Kerstin: »Wie schaffen Dinge Unterschiede? Methodologische Überlegungen zur Materialität von Subjektivierungsprozessen im Unterricht«, in: Anja Tervooren/Robert Kreitz (Hg.), Dinge und Raum in der qualitativen Bildungs- und Biographieforschung (= Schriftenreihe der DGfE-Kommission Qualitative Bildungs- und Biographieforschung, Band 2), Opladen: Barbara Budrich Verlag 2018, S. 15–36.

10 Koller, Hans-Christoph: »Bildung unter den Bedingungen kultureller Pluralität. Zur Darstellung von Bildungsprozessen in Wolfgang Herrndorfs Roman ›Tschick‹«, in: von Florian von Rosenberg/Alexander Geimer (Hg.), Bildung un-

bung von Bildungsprozessen befasst. Aus der Perspektive von Theorien transformatorischer Bildung untersucht Koller hierzu Figuren in Prosa-Texten. Er schreibt zu seinem Theorieverständnis:

> »Die entscheidende methodische Herausforderung ist dabei darin zu sehen, dass es nicht darum gehen kann, literarische Texte zur Illustration bereits vorhandener theoretischer Konzepte einzusetzen. Es kommt vielmehr darauf an, das Irritations- und Erkenntnispotential solcher Texte zu nutzen, um neue Einsichten hervorzubringen und die der Analyse bzw. Interpretation zugrunde liegenden theoretischen Konzepte in Frage zu stellen, weiter zu entwickeln oder gänzlich zu transformieren.«[11]

Genau dieses *Irritations- und Erkenntnispotential* zur Generierung neuer Einsichten mit Hilfe theoretischer Blickhilfen ist für die vorliegende Arbeit ein zentraler Ankerpunkt. Aus einer poststrukturalistischen Perspektive nach Foucault kann in diesem Sinne »Theorie als Analytik«[12] verstanden werden. Theorien machen nach diesem Verständnis Wirklichkeit intelligibel und schaffen damit erst ein Feld von Sichtbarkeiten und somit von möglichen Interventionen und Handlungen. Hierbei wird »nicht unterstellt, dass eine Wirklichkeit existiert, die es angemessen abzubilden gilt, wohl aber, dass die empirischen Gegenstände sich der Arbeit des Denkens entgegenstellen und dieses immer wieder herausfordern, weil sie in Praktiken schon konstituiert sind«.[13] Die empirische Verwendung eines theoriegeleiteten Analyserahmens muss also unter der Berücksichtigung erfolgen, dass theoretische Rahmenmodelle selbst »zum Moment einer Wahrheitspolitik […]« werden,

---

ter den Bedingungen kultureller Pluralität, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014, S. 41–57; Koller, Hans-Christoph: Grundbegriffe, Theorien und Methoden der Erziehungswissenschaft. Eine Einführung. Stuttgart: Kohlhammer 2014, S. 169ff.

11 H.C. Koller: Bildung unter den Bedingungen kultureller Pluralität, S. 46f.

12 Wrana, Daniel: »Zur Methodik einer Analyse diskursiver Praktiken«, in: Franka Schäfer/Anna Daniel/Frank Hillebrand (Hg.), Methoden einer Soziologie der Praxis. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 121–144, hier S. 125.

13 Ebd.

die »[…] es ermöglicht, im Material zu arbeiten und Sichtbarkeiten zu produzieren«.[14] Damit erkennen wir an, dass »mit Wissensproduktionen auch bestimmte Perspektiven zu sehen mitproduziert werden, die wiederum auf die WissensproduzentInnen und ihre Produktion zurückschlagen«.[15] Um dem daraus resultierenden Anspruch, unsere »Standort*ge*- und Seins*ver*bundenheit« als Grundlage handlungspraktischer Beobachtungen[16] so transparent wie möglich zu machen, wurde eine ausführliche Beschreibung unseres analytischen Vorgehens an anderer Stelle veröffentlicht.[17]

Artikulation, Adressierung, Anerkennung als subjektivierende Durchgangspunkte

Subjektivierung

Eine relational-performative Perspektive, wie sie in Praxistheorien vertreten wird, muss mit ihrem begrifflich-analytischen Instrumentarium konsequent auch als Forschungsprogramm verstanden werden. Der in diesem Abschnitt dargelegte Begriffsapparat ist also nicht nur beschreibend, sondern wird mit dem bereits ausgeführten Theorieverständnis operativ.[18]

---

14 Ebd.

15 Forster, Edgar: »Radikale Performativität«, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven, Weinheim/Basel: Beltz 2007, S. 224–237, hier S. 234.

16 Bohnsack, Ralf: »Praxeologische Methodologie«, in: Ders. (Hg.), Rekonstruktive Sozialforschung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1999, S. 192–211, hier S. 200 [Herv. i.O.].

17 Vgl. Schröder, Christoph/Asmussen, Michael: Adressierung in digitalen Kontexten. Anwendung einer adressierungsanalytischen Heuristik, 2020, DOI: https://doi.org/10.13140/RG.2.2.30812.72328.

18 Vgl. D. Wrana: Zur Methodik einer Analyse diskursiver Praktiken (wie Anm. 11), S. 125.

Bevor wir aber zu Artikulation, Adressierung und Anerkennung (den theoretischen Kernbegriffen des vorliegenden Beitrages) kommen, sei in Kürze das angenommene Subjektivierungsverständnis dargelegt. Wenn es aus praxistheoretischer Sicht um Subjekte geht, dann muss das Spannungsfeld von *Praktik und Subjekt* verhandelt werden. Praktiken sind mit Reckwitz »know how abhängige und von einem praktischen ›Verstehen‹ zusammengehaltene Verhaltensroutinen, deren Wissen einerseits in den Körpern der handelnden Subjekte ›inkorporiert‹ ist, die andererseits regelmäßig die Form von routinisierten Beziehungen zwischen Subjekten und von ihnen ›verwendeten‹ materialen Artefakten annehmen.«[19] Praktiken sind also wissensbasiert, sozial und materiell. Sie sind regelmäßig wiederkehrende, geteilte Verhaltensroutinen, die dem Sozialen Stabilität und Erwartbarkeit geben. Die Frage nach dem Subjekt *in* Praktiken beantwortet Reckwitz aus poststrukturalistischer Sicht.[20] Für ihn geht es um den »Prozess der ›Subjektivierung‹ oder ›Subjektivation‹, in dem das Subjekt unter spezifischen sozial-kulturellen Bedingungen zu einem solchen ›gemacht‹ wird«.[21] Das Subjekt ist hier »als eine sozial-kulturelle Form zu verstehen, als kontingentes Produkt symbolischer Ordnungen, welche auf sehr spezifische Weise modellieren, was ein Subjekt ist, als was es sich versteht, wie es zu handeln, zu reden, sich zu bewegen hat, was es wollen kann«.[22] Reckwitz betont das Gewordensein im Rahmen kollek-

---

19 Reckwitz, Andreas. »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: Zeitschrift für Soziologie, 32 (2003), S. 282–301, hier S. 289.

20 Vgl. Reckwitz, Andreas: »Auf dem Weg zu einer praxeologischen Analyse des Selbst«, in: Pascal Eitler/Jens Elberfeld (Hg.), Zeitgeschichte des Selbst. Therapeutisierung – Politisierung – Emotionalisierung, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 31–45, hier S. 33; vgl. hierzu auch kritisch: Beer, Raphael/Sievi, Ylva: »Subjekt oder Subjektivation? Zur Kritik der Subjekttheorie von Andreas Reckwitz«, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 35 (2010), S. 3–19.

21 Reckwitz, Andreas: Subjekt. Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 9f.

22 Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2012, S. 34.

tiver Ordnungen und kapriziert damit auf besagte Subjektpositionen und -kulturen. Alkemeyer und Buschmann nehmen hier eine andere Position ein.[23] Sie betonen das Zusammenspiel von »Passivität und Aktivität, Anpassung und Widerstand, Routine und Reflexivität«.[24] Hier entsteht für sie Mitspielfähigkeit. Das Subjekt ist eine »Verkörperung (an)erkannter Teilnahmebefähigung«[25], die relational entsteht. Agency entsteht mitten im Spannungsfeld von Praktik und Subjekt »als einer historisch und gesellschaftlich bedingten Möglichkeit, sich prinzipiell zu den Bedingungen verhalten zu können, denen sich diese Macht allererst verdankt«.[26] Von diesem relationalen Verhältnis der Subjektkonstitution ausgehend rahmt Alkemeyer das praxistheoretische Untersuchungsinteresse bei der Frage nach Subjektivierung:

> »Wenn wir von Subjektivierung sprechen, interessieren wir uns dafür, wie Individuen durch ihr Engagement in sozialen Praktiken Welt- und Selbstverhältnisse eingehen, die es ihnen ermöglichen, nicht nur reproduzierend, sondern auch transformierend oder subversiv in der sozialen Welt tätig zu werden: Praktiken und ihre Subjekte konstituieren sich, so unsere These, gegenseitig und verändern somit auch gemeinsam ihre Gestalt.«[27]

Was hier interessiert, ist nicht nur das kollektive Aufrechterhalten von Praktiken, sondern die Verwicklung von Subjekten in diese. Auch das

---

23 Vgl. Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus: »Befähigen. Praxistheoretische Überlegungen zur Subjektivierung von Mitspielfähigkeit«, in: Markus Rieger-Ladich/Christian Grabau (Hg.), Pierre Bourdieu: Pädagogische Lektüren. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017, S. 271–297.

24 Ebd, S. 274.

25 T. Alkemeyer/N. Buschmann /M. Michaeler: Kritik als Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien, (wie Anm. 2), S. 30.

26 T. Alkemeyer/N.Buschmann: Befähigen (wie Anm. 22), S. 273f.

27 Alkemeyer, Thomas: »Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umrisse einer praxeologischen Analytik«, in: Thomas Alkemeyer/Gunilla Budde/Dagmar Freist (Hg.), Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript Verlag 2013, S. 33–68, hier S. 33f.

Forschungsteam um Ricken schließt mit seiner Adressierungsanalyse, auf die wir uns im Folgenden stützen werden, an diese Perspektive an. Für Ricken, der von Subjektivation spricht, bestehen Subjektivierungsprozesse aus vier Elementen. Erstens sei Subjektivation »ein sozialer, insofern machtförmiger Formations- und Transformationsprozess« an dem folglich nicht nur das Individuum beteiligt ist.[28] Zweitens sei Subjektivation damit »als wirkliche Hervorbringung zu verstehen«[29], die performativ im Tun, im Prozess erzeugt werde. Drittens »schließt dies zugleich aber die Berücksichtigung jeweiliger kultureller symbolischer Ordnungen ein, die als Horizonte jeweiliger Praktiken fungieren (aber diese nicht determinieren)«.[30] Und viertens schließlich sei Subjektivation damit nicht substanzialistisch zu verstehen, »sondern als figurative Gestalt und relationale Gestaltung«.[31] Es gehe nicht um Subjektpositionen, sondern um tatsächliche Hervorbringungen von Subjektivität im praktischen Vollzug. Diesem Subjektivierungsverständnis schließen wir uns explizit an.

Im Folgenden werden wir auf Basis dieses Verständnisses die Begriffe der Anerkennung und Adressierung in Anlehnung an die Forschungsarbeit von Ricken et al. vorstellen.[32] Ergänzt wird dieser Zugang durch den Begriff der Artikulation, der über die Beobachtung sprachlicher Phänomene hinausreicht, die im Rahmen der hier versammelten Veröffentlichungen in den Blick genommen werden. Ein Artikulationsbegriff, der neben der sprachlichen Verfasstheit von Artikulation auch andere Ausdrucksformen einbezieht, wird zuletzt als Ergänzung zur sprachbetonten Adressierung vorgeschlagen.[33]

---

28 N. Ricken: Anerkennung als Adressierung (wie Anm. 8), S. 81.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd. S. 82.

32 Vgl. S. Reh, N. Ricken: Das Konzept der Adressierung; N. Ricken: Anerkennung als Adressierung; N. Ricken et al.: Die Sprachlichkeit der Anerkennung; N. Rose: Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse; K. Rabenstein: Wie schaffen Dinge Unterschiede? (wie Anm. 8).

33 Jung, Matthias: »›Making us explicit‹: Artikulation als Organisationsprinzip von Erfahrung«, in: Magnus Schlette/Matthias Jung (Hg.), Anthropologie der Ar-

Anerkennung

Ricken et al. benennen die Arbeiten Honneths als zentralen Ausgangspunkt eines gegenwärtigen Anerkennungsdiskurses. Als »Bestätigung oder Wertschätzung«[34] verstanden, wird Anerkennung nach Honneth als positive Bestärkung menschlicher Eigenschaften oder Verhaltensweisen begriffen, die ein heteronomes Identitätsverständnis implizieren: »Das Ich entwickelt und erlernt sich selbst erst *mit und von Anderen her* […]«.[35]

Ausgehend von bereits vorliegender Kritik am positiven Anerkennungsmodell nach Honneth erweitern Ricken et al. den Begriff dabei um drei Facetten: Anerkannt zu werden bedeute erstens, Andere zuvor in ihrer Eigenheit und Freiheit anzuerkennen, damit diese in der Lage sind, aus freien Stücken anerkennen zu können – damit geht ein paradoxales Unabhängigkeitsverständnis einher, das von der Anerkennung Anderer abhängig ist.[36] Zweitens wird Anerkennung performativ und machttheoretisch angereichert, indem Anerkennung mit Butler als intersubjektive Unterwerfung und Überschreitung zugleich verstanden wird. Moderne Subjektivität wird hier angelegt in einem Spannungsfeld zwischen der Erfüllung von Erwartungen, Kategorien und Normen, »die nicht die eigenen sind«[37] und der zeitgleich selbstverantwortlichen Infragestellung eben jener. Drittens wird Anerkennung mit Identität zusammengedacht und darauf hingewiesen, dass mit jeder identifizierenden Anerkennung anderer eine selektive Reduktion einhergehe, die das identifizierte Subjekt verkenne. Diese Verkennung enthalte demnach ein produktives Moment, da sie Subjekte herausfordert, sich gegenüber identifizierenden Anerkennungen zu positionieren und auf sie zu reagieren. Aus dieser Grundlogik erwachse dabei die Notwendigkeit,

---

tikulation. Begriffliche Grundlagen und transdisziplinäre Perspektiven Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 103–142.

34 Ricken et al.: Die Sprachlichkeit der Anerkennung, (wie Anm. 8), S. 196.

35 Ebd. S. 197, Hervh. i. O.

36 Ebd., S. 199f.

37 Ebd. S. 200.

soziale Verhältnisse wiederholt durch erneute Akte der Anerkennung hervorzubringen.[38] Bei diesem erweiterten Anerkennungsverständnis werde vor allem »ihr stiftender, subjektkonstituierender Vollzugscharakter« betont, »der zusammen mit dem öffentlichen Auftreten *als* Subjekt eine besondere Selbstbeziehung allererst ermöglicht«.[39]

Anknüpfend an die oben beschriebene, relationale praxistheoretische Denkart macht ein so verstandener Anerkennungsbegriff es erst möglich, Macht- und Subjektivierungsfragen praxistheoretisch in den Blick zu nehmen, da die bloße Beteiligung an sozialen Praktiken nicht hinreichend erklärt, wie normative Horizonte für die an den Praktiken Beteiligten geltend gemacht werden können. Menschen werden in dieser Erweiterung nach Ricken zu Subjekten »[...] weil sie in den – sich in (interaktiven) Praktiken vollziehenden – ›doings‹ und ›sayings‹ von anderen (als spezifische) anerkannt und adressiert werden. Subjektivation vollzieht sich daher (immer auch) als ein Anerkennungsgeschehen«.[40] Nach diesem Verständnis wird Anerkennung eng an Normativität geknüpft, hier verstanden als »bindende Kraft der Bewertung, die in Unterscheidungen [...] wirksam wird, und darüber jene Normen etabliert, an der sich diese Unterscheidungen orientiert«[41]. So versteht beispielsweise Bertram Anerkennung freier Individuen – im Anschluss an Hegels Überlegungen, wie in gemeinschaftlichen Zusammenhängen normative Ordnungen entstehen – als Voraussetzung von Normativität: »Normativität ist dort realisiert, wo einzelne die Freiheit haben, sich zu dem, was sie in der Welt und mit anderen machen, zu verhalten. Dies wiederum ist nach Hegels Verständnis erst dort gegeben, wo wechselseitige und reflexive Anerkennungsbeziehungen etabliert sind

38 Ebd. S. 201ff.

39 Pille, Thomas/Alkemeyer, Thomas: »›Nochmal ganz langsam für Michele!‹ Ein praxeologisch-performativer Blick auf Anerkennungsprozesse und Differenzbildungen im Unterricht«, in: Jürgen Budde/Martin Bittner/Andrea Bossen/Georg Rißler (Hg.), Konturen praxistheoretischer Erziehungswissenschaft, Weinheim: Beltz Juventa 2018, S. 150–172, hier S. 153

40 N. Ricken: Anerkennung als Adressierung (wie Anm. 8), S. 84.

41 T. Pille/T. Alkemeyer: ›Nochmal ganz langsam für Michele!‹ (wie Anm. 38), S. 151.

[…]«.[42] Umgekehrt beschreiben Reh und Rabenstein, dass nach Butler Anerkennung »ganz grundsätzlich nicht ohne vorgehende, allerdings immer wieder im Tun, im Aufruf, zu bestätigende Normen von Anerkennbarkeit zu denken«[43] seien. Beide Stoßrichtungen legen nahe, dass Normativität und Anerkennung in einem sich gegenseitig bedingenden performativen Verhältnis beschrieben werden müssen.

Mit der Annahme von Anerkennung als normativem Motor von Subjektivierungsprozessen in Sozialen Praktiken stellt sich anschließend jedoch die Frage, »wie denn die Epigenesis des Selbst von den Anderen her sowohl theoretisch als auch empirisch überzeugend konzipiert werden kann«.[44] Zu diesem Zwecke schließen wir uns dem Versuch an, Anerkennung als eine Art theoretisches ›Backend‹ zu begreifen, welches in Form von Adressierungen wirksam in Erscheinung tritt und beobachtbar wird. Im Folgenden wird beschrieben, wie eine solche »empirisch orientierte Umwendung« denkbar wird.[45]

Adressierung

Vor dem Problem des Sichtbarmachens der Konstitution von Subjektivität durch machtförmige Anerkennungsprozesse schlägt Ricken vor, »Anerkennung als Adressierung zu operationalisieren und damit als grundsätzliche Struktur in und von Kommunikation wie Interaktion insgesamt zu interpretieren«.[46] Adressierung impliziert dabei mehr als

---

42 Bertram, Georg W.: »Improvisation und Normativität«, in: Hans-Friedrich Bormann/Gabriele Brandstetter/Annemarie Matzke (Hg.), Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren: Kunst, Medien, Praxis, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 7–21, hier S. 29.

43 Reh, Sabine/Rabenstein, Kerstin: »Normen der Anerkennbarkeit in pädagogischen Ordnungen. Empirische Explorationen zur Norm der Selbstständigkeit, in: Norbert Ricken/Nicole Balzer (Hg.), Judith Butler: pädagogische Lektüren, Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 225–246, hier 229f.

44 Vgl. Ricken et al.: Die Sprachlichkeit der Anerkennung (wie Anm. 8), S. 202.

45 Ebd. S. 203.

46 N. Ricken: Anerkennung als Adressierung (wie Anm. 8), S. 92.

eine bloße Anrufung oder »Interpellation«, die nach Althusser beispielsweise eine vorwiegend institutionell autorisierte Ansprache meint, die Subjekten eine Rolle zuweist und sie in spezifischen Zusammenhängen rekrutiert.[47] Adressierung wird vielmehr als »grundsätzliche Struktur in und von Sozialität und Interaktion« sowie »basale Operation der Subjektivierung« aufgefasst, bei der jede Ansprache von jemandem als spezifische:r Jemand das antizipierte Subjekt performativ hervorbringt.[48] Erweitert wird die lineare Vorstellung einer abgeschlossenen Anrufung darüber hinaus durch Notwendigkeit performativer Wiederholung, wie sie Butler betont. Im sich notwendigerweise wiederholenden Wechselspiel von Adressierungen und Re-Adressierungen liegt dabei immer auch die Möglichkeit, dass die für geltend angenommenen Normen, auf Basis derer Adressierung vollzogen wird, re-etabliert oder de-stabilisiert werden.[49] Daraus folgt, dass Adressierung als »mehrfach rekursives soziales Phänomen konzipiert und untersucht werden« muss, das neben einer beobachteten Adressierung auch die Reaktionen und die Möglichkeiten zu reagieren in den Blick nimmt.[50] Die zur Adressierungsanalyse vorliegenden Arbeiten unterteilen hierbei verschiedene analytische Dimensionen von Adressiertheit, die im methodischen Teil dieser Arbeit zusammengefasst beschrieben werden. Ricken et al. betonen, dass der Zugang zum Anerkennungsgeschehen durch Adressierung ›nicht mit diesem in eins‹ falle, sondern im Verständnis von Anerkennung Aspekte der Selbstbezüglichkeit öffne:

> »Denn wenn Subjektivation sowohl meint, eine Position einzunehmen, die von anderen zugeschrieben oder anerkannt wird, als auch darauf fokussiert, wie und als wer man sich dazu in ein Verhältnis setzt – ohne dass dabei dieses ›Sich‹ etwas wäre, was sich aus dem Anerkennungsgeschehen herausrechnen ließe –, dann steht damit die

47 Ebd. S. 93; vgl. ebenfalls Rose: Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse (wie Anm. 8), S. 71f.

48 Ebd. S. 73.

49 Ebd. S. 72.

50 Ebd. S. 74.

> Frage der Selbstbezüglichkeit und ihrer jeweiligen (sozial justierten) Figuration bzw. Formation neuerlich im Blickpunkt.«[51]

Mit dem Begriff der »Selbstverhältnishaftigkeit« betonen Ricken et al. dabei ein Subjektivitätsverständnis als differenzbetontes Selbst-Welt-verhältnis, das nicht als substanzialistische Identität gelesen wird. Mit der Adressierungsrhetorik gelesen, wird Anerkennung damit verstanden als »Umgehen mit Selbstverhältnishaftigkeit«, mit drei zentralen Folgen: (1) Adressierungen an eine Person lassen sich als Adressierung an ihr Selbstverhältnis lesen. Vor einer normativen Perspektive kommen den sich dabei öffnenden »Rekursivitätsspielräumen« ebenfalls »unterschiedliche moralische Geltungen« zu.[52] (2) Anerkennung kann dann als Wertschätzung und Bestätigung verstanden werden, die »Respekt vor der 1. Integrität/ Vulnerabilität (Verletzbarkeit), 2. Subjektivität/Angewiesenheit und 3. Identität/ Alterität [...] des anderen als Anderen« meint, die in der Anerkennung einer »Nichtvertretbarkeit« des anderen begründet liegt. (3) Mit diesem Verhältnis zur Selbsthaftigkeit ist darüber hinaus eine Performativität implizit, die ausschließt, dass ›Selbst‹ apriorisch vorliegt, sondern sich in Interaktion mit anderen figuriert. »Als wer ich mich selbst verstehe und welches Verhältnis ich zu mir einnehme, lässt sich nicht von den Erfahrungen trennen, wie und als wer ich von anderen angesprochen und besprochen bzw. behandelt werde.«[53]

Artikulation

In den beschriebenen Adressierungsanalysen wird wiederholt ein sprachenbetonter Interaktionsmodus nahegelegt, wenngleich unterstrichen wird, dass »Adressiertheit in Praktiken nicht nur sprachlich, sondern auf verschiedenen Ebenen, in verschiedenen Modi erzeugt wird.«[54] In der konkreten Analyse der herangezogenen Forschungsbei-

---

51 N. Ricken et al.: Die Sprachlichkeit der Anerkennung (wie Anm. 8), S. 216.

52 Ebd. S. 217.

53 Ebd. S. 218.

54 S. Reh/N. Ricken: Das Konzept der Adressierung (wie Anm. 8), S. 43.

träge werden außersprachliche Adressierungspotenziale jedoch nicht eingelöst und überwiegend verschiedene »sprachliche Formen [...], mit denen adressiert bzw. mit denen Adressiertheit hergestellt wird«[55] in den Blick genommen, die andere nicht-sprachliche oder implizierte Adressierungen aus den Blick geraten lassen.

Um die in diesem Kontext zugrundeliegenden multimedialen Fallvignetten nicht nur aus einer rein sprachanalytischen Perspektive in den Blick zu nehmen, möchten wir vorschlagen, Adressierungen generell als Artikulationen aufzufassen, verstanden als »meist okkasionelle, manchmal planmäßige [...] Explikation menschlicher Erfahrung durch die Performanz von symbolischen Akten«.[56] Artikulation wird dabei nicht nur als menschliche Fähigkeit, sondern als die zentrale anthropologische Grundoperation verstanden, mit der menschliche Erfahrung und eudämonistische Entwürfe performativ in die Welt getragen werden. Wir orientieren uns dabei vor allem an den Ausführungen von Jung zu einem anthropologischen Artikulationsverständnis. Für die vorliegende Arbeit ist insbesondere Jungs Kritik an der »Ausblendung der Multimedialität menschlichen Symbolgebrauchs«[57] bedeutsam, da hierin die entscheidende Öffnung gegenüber anderen symbolischen Artikulationsformen gegeben ist (im Falle von Ausdrucksformen in Sozialen Medien können beispielsweise auch Bilder, Videos, technische Interaktionsformen oder nicht-lineare schriftliche Sinnzusammenhänge eine Rolle spielen, die nicht hinreichend im Sinne einer linearen sprachbasierten Konversation beschrieben werden können). Adressierung wird deshalb nicht als rein sprachlicher Akt verstanden, sondern als Form der menschlichen Artikulation – im Kontext digitaler Kultur kann dies unter anderem auch in Form der Nutzung von Emojis, dem Versenden eines Reaction-GIFs oder dem Verteilen eines ›Likes‹ beobachtet werden, während zugleich die technischen Grundlagen (z.B. die Herstellung von Sichtbarkeiten durch Sortierungsalgorithmen oder die

55 Ebd.

56 Jung: »Making us explicit«: Artikulation als Organisationsprinzip von Erfahrung (wie Anm 32), 2005, S. 106.

57 Ebd. S. 114, hier in Abkehr vom Expressivitätskonzept Brandoms.

Organisation des digitalen Interface, mit dem Artikulationen realisiert werden) immer in die Artikulation mit verwoben sind.

Anknüpfungsfähig ist der Artikulationsbegriff im Kontext der Subjektivierung ausgehend von der performativ-subjektivierenden Grundannahme, dass »das Subjekt nicht nur ›etwas‹ artikuliert, sondern es aus artikulativen Prozessen überhaupt erst hervorgeht«.[58] Damit wird unterstellt, dass Praktiken der Artikulation nicht nur als einseitige Kommunikation oder Zurschaustellung gegenüber sozialen Anderen verstanden werden können, sondern ein reflexives Moment enthalten, da sie das artikulierende Subjekt auf sich zurückwerfen und mit seiner eigenen Artikulation konfrontieren. Ein so verstandener Artikulationsbegriff enthält in dieser Hinsicht ebenfalls ein kontingentes Moment, indem Zugriffe auf ein ›Selbst‹ im Zuge von Artikulationsakten sich der vollständigen Planung einer Person entziehen können. Nach diesem Verständnis wird ein Individuum »von seinem Ausdruck immer wieder überrascht und findet den Zugang zu einem ›Innenleben‹ erst durch eine Reflexion auf das eigene Reflexionsgeschehen«.[59] Ein so angelegtes prekäres Verständnis von Subjektivität setzt eine dauerhafte Anstrengung zur »Verwirklichung des Selbst durch einen Ausdruck« voraus, die gleichermaßen zum epistemologischen Schlüssel der Selbst-Erfahrung wird, indem »das Selbst, das sich verwirklicht, erst erfahren[…]« werden kann.[60]

Mit der Historizität von Artikulationen, wie sie Schwemmer beschreibt, kann überdies die performative Herstellung von Kultur durch artikulative Akte in den Blick genommen werden.[61] Nach Schwemmer sind Artikulationen (hier benannt als ›Äußerungen‹) abhängig von

---

58 Vgl. Jörissen, Benjamin: »Subjektivation und ästhetische Bildung in der post-digitalen Kultur«, Vierteljahrsschrift für Wissenschaftliche Pädagogik 94 (2018), S. 51–70.

59 Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns, Berlin: Suhrkamp Verlag [4]2012, S. 119.

60 Kron, Thomas: Zeitgenössische soziologische Theorien. Zentrale Beiträge aus Deutschland, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 136.

61 Schwemmer, Oswald: Kulturphilosophie: Eine medientheoretische Grundlegung, Paderborn: Wilhelm Fink 2005.

sogenannten »Formfaktoren«, wie Umweltfaktoren, die eine »physische Veränderung im Ablauf organischer Prozesse« bewirken, sie sind aber ebenso »Produkt historischer Prozesse«, vor denen Äußerungsformen aktualisiert werden. Äußerungen können dabei selbst zu historischen Formfaktoren kristallisieren, die zur Grundlage neuer Äußerungen werden können.[62] Die bei Schwemmer so beschriebene »doppelte Historizität« von Artikulation wird zum Ausgangspunkt eines Verständnisses von Kultur als »Welt der bereits geformten Äußerungsformen«[63], indem Äußerungen an historisch vorliegende Äußerungsformen anknüpfen und dabei wieder zur Grundlage folgender Äußerungsakte werden. Dieses Verständnis knüpft insbesondere an die Betonung von möglichen Re-Adressierungen an, die vor dem Hintergrund einer Adressierung möglich werden und Subjektivierung als performative Aktualisierung von Äußerungsformen begreifbar werden lassen. Ein so verstandener kultureller Artikulationsbegriff lässt dabei Anknüpfungen an digitale Kultur zu, vor deren historisch gewachsenen Formfaktoren (hier könnte man unter Anderem Begriffe wie Referenzialität, Algorithmizität und Gemeinschaftlichkeit nach Stalder[64] anlegen) Artikulationen in den Blick genommen werden können.

Vorgehen der Untersuchung

Mit dem Konzept der Adressierung wird nicht nur beschrieben, wie Anerkennung praktisch-kommunikativ realisiert wird, sondern es werden auch empirische Beobachtungen ausschnitthafter Selbstverhältnishaftigkeiten möglich, indem artikulative Adressierungen zu untersuchbaren Adressierungsartefakten kristallisieren. Die hier herangezogenen Arbeiten zur Untersuchung von Anerkennung als Adressierung arbeiten

62 Ebd. S. 36.

63 Ebd. S. 37.

64 Stalder, Felix: Kultur der Digitalität. Berlin: Suhrkamp Verlag 2016.

dabei mit Frageheuristiken, die spezifische Dimensionen von Adressierung umfassen.

Als methodisches Vorgehen orientieren wir uns an der Frageheuristik zur Adressierungsanalyse aus den oben zusammengefassten Publikationen. Durch den in dieser Arbeit herangezogenen Artikulationsbegriff wird die Sprachlichkeit von Anerkennungs- und Adressierungsprozessen, wie sie der Frageheuristik inhärent ist, durch Formen multimedialer Artikulation erweitert. Ebenfalls wird die ursprüngliche Heuristik um den von Rabenstein vorgeschlagenen Aspekt der Materialität erweitert, um die Rolle digitaler Technologien besser berücksichtigen zu können.[65] Anders als die zugrundeliegenden Heuristiken unterscheiden wir im Weiteren zwischen ›Dimensionen‹ als eigenständige Fragekategorie und ›Aspekten‹, die quer zu den vorliegenden Dimensionen angelegt sind und im Zuge jeder Dimension berücksichtigt werden. Im Folgenden wird dargelegt, wie die Analysedimensionen und Teilaspekte in der hier angestellten Analyse angelegt sind.

Dimensionen

Organisation: Bei dieser generellen Grunddimension geht es um Fragen der Selektion und Reaktion von Adressierungen. »Wie wird wer als Angesprochene ausgewählt bzw. nicht ausgewählt? An was schließt diese Adressierung an? Wie wird darin die Turn-Übergabe angelegt und wie präfiguriert sie bestimmte Formen der Re-Adressierung?«[66]

Normen & Differenzen: Bei dieser Dimension stehen Fragen nach der Situationsdefinition und den normativen Horizonten des Geschehens im Vordergrund, die ebenfalls in Verbindung mit Wissensordnungen untersucht werden können. Eine besondere Aufmerksamkeit erhalten

65 Vgl. K. Rabenstein: Wie schaffen Dinge Unterschiede? (wie Anm. 8).

66 N. Rose: Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse (wie Anm. 8), S. 79.

in diesem Falle Differenzierungen, die vor dem Hintergrund geltend angenommener Normen vorgenommen werden.[67]

Position & Relation: Diese Dimension stellt die »Frage nach den Positionen und Relationen, die zwischen Adressierenden und Adressierten [...] entworfen werden«.[68] Es geht also darum, wer von wem welche Position im sozialen Geschehen zugesprochen bekommt und wie die Verhältnisse der Teilnehmenden untereinander zu verstehen sind.

Selbstverhältnis: In dieser spezifischen Dimension geht es im Wesentlichen um Fragen nach performativ hervorgebrachten oder geforderten Arbeiten am Selbst, die durch eine Adressierung sichtbar werden. Die Potenziale, sich selbst vor angerufenen Normen zu verorten, werden in diesem Verständnis auch als »Rekursivitätsspielräume«[69] bezeichnet.

---

67 Vgl. die Norm- und Wissensdimension, beschrieben bei N. Ricken et al.: Die Sprachlichkeit der Anerkennung, S. 213f. und N. Rose: Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse, S. 79 und prototypisch vorliegend bei S. Reh/N. Ricken: Normen der Anerkennbarkeit in pädagogischen Ordnungen, S. 44 (wie Anm. 8).

68 N. Rose: Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse (wie Anm. 8), S. 79.

69 N. Ricken et al.: Die Sprachlichkeit der Anerkennung (wie Anm. 8), S. 217.

Aspekte

Valuation: Dieser Aspekt nimmt in den Blick, wie in Adressierungen Werte artikuliert und für geltend beansprucht werden. Nachdem die Valuation bei Reh und Ricken[70] noch als eigenständige Dimension beschrieben wurde, beschreiben Ricken et al.[71] die Valuation als bedeutsamen Teilaspekt der Dimensionen »Normen & Wissen«, »Macht« und »Selbstverhältnis«.

Re-Adressierung: Da Adressierung nicht als geschlossener, linearer Prozess verstanden werden soll, sondern als sich in der performativen Hervorbringung gegenseitiger Ansprache wiederholender Vollzug, wird für alle vorliegenden Adressierungsuntersuchungen die Frage nach der Reaktion auf Adressierungen oder nach den sich eröffnenden Möglichkeiten einer Re-Adressierung virulent.[72]

Materialität: Dieser von Rabenstein ergänzte Aspekt betrachtet die Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung durch Dinge und Artefakte und schaut nach den geltenden und erzeugten Regeln zur Dingnutzung für unterschiedliche Teilnehmende. Sie nimmt darüber hinaus die »spezifische raumzeitliche Anordnung von Dingen und ihr[en] Verwendungszusammenhang«[73] in den Blick sowie die Bedeutsamkeiten, die damit einhergehen. Rabenstein legt diese Dimension nicht eigenständig an, sondern untersucht sie, vergleichbar mit der Valuation, im Kontext der spezifischen Dimensionen.

70 S. Reh & N. Ricken: Das Konzept der Adressierung (wie Anm. 8).

71 Ricken et al.: Die Sprachlichkeit der Anerkennung (wie Anm. 8), S. 213.

72 Ebd.

73 K. Rabenstein: Wie schaffen Dinge Unterschiede? (wie Anm. 8) S. 24f.

	ASPEKTE		
DIMENSIONEN	**Valuation**	**Re-Adressierung**	**Materialität**
Organisation	Wie setzen sich Subjekte zur Auswahl ins Verhältnis?	Welche Anschlussmöglichkeiten werden durch die Auswahl der Adressierten eröffnet oder verschlossen?	Welche Rolle spielen Dinge und Artefakte bei der Auswahl der Adressierten?
Normen & Differenzen	Wie setzen sich Subjekte zur als allgemein geltend angenommenen Ordnung ins Verhältnis?	Welche Anschlussmöglichkeiten werden vor dem Hintergrund der als geltend beanspruchten Ordnung eröffnet oder verschlossen?	Welche normativen Horizonte werden in der Verwendung von Dingen beansprucht?
Position & Relation	Wie setzen sich Subjekte zu den temporären Positionen und Relationen ins Verhältnis?	Welche Anschlussmöglichkeiten werden in Hinblick auf die aufgerufenen Positionen eröffnet oder verschlossen?	Welches Verhältnis wird durch die räumlich-zeitliche Stuktur von Dingen ermöglicht?
Selbstverhältnis	Wie setzen Subjekte sich und andere ins Verhältnis zu den performten Selbsttechnologien?	Welche Anschlussmöglichkeiten werden in Hinblick auf die performten Selbstverhältnisse eröffnet oder verschlossen?	Welche Rolle spielen Dinge bei der Arbeit am Selbst?

Abbildung 2: Die Frageheuristik in eigener Darstellung, orientiert an den vorgestellten Analyseheuristiken. [74]

74 Vgl.: Ricken et al.: Die Sprachlichkeit der Anerkennung; K. Rabenstein: Wie schaffen Dinge Unterschiede? S. Reh/N. Ricken: Das Konzept der Adressie-

Anwendung der Analyseheuristik

Das vorliegende Fallbeispiel aus dem *Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung* wurde von der Teilnehmerin »Franskip« (Name pseudonymisiert) hergestellt, die sich an einer Forschungswerkstatt des *Onlinelabors*[75] beteiligt hat. Mittels eines Editor-Tools im Online-Portfolio-System *Mahara* hat die Teilnehmerin auf einen Forschungsimpuls reagiert, der sich mit der Frage befasst, wie die Nutzung Sozialer Medien die Wahrnehmung von Attraktivität verändert.[76] Die konkrete Aufgabenstellung lautete dabei: »Suchen Sie in Sozialen Medien ein Beispiel für eine Person, die Sie selbst attraktiv finden, die Sie aber nicht persönlich kennen. Versuchen Sie zu erklären, in welcher Hinsicht die Person für Sie attraktiv wirkt.«[77] Die Teilnehmerin nennt als Beispiel für Attraktivität das Model und die Schauspielerin Arden Cho, die ihr über Social-Media-Kanäle Instagram, YouTube und Twitter bekannt ist.

Während die hier sich anschließende Anwendung der Heuristik aus Platzgründen lediglich die Zusammenfassung der konkreten Beobach-

rung; N. Rose: Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse (wie Anm. 8).

75 Für eine genaue Beschreibung des Forschungsvorgehens im Forschungsprojekt, siehe: Allert, Heidrun/Ide, Martina/Richter, Christoph/Schröder, Christoph/Thiele, Sabrina: »DiKuBi-on: Soziale Medien als kultureller Bildungsraum«, in: Benjamin Jörissen/Stephan Kröner/Lisa Unterberg (Hg.), Forschung zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung. München: kopaed 2019, S. 63–78.

76 Für den vollständigen Forschungsbeitrag siehe: Franskip: Das Mädchen aus Texas [Forschungsbeitrag im Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung] 2019, https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/beitrag_8.html (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

77 Für den vollständigen Forschungsimpuls siehe: Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung: Attraktivität in Sozialen Medien [Forschungsimpuls] 2019, https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/impuls_86.html(zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

tungen enthält, kann die ausführliche Beschreibung und Analyse des Fallbeispiels bei Schröder & Asmussen[78] nachvollzogen werden.

Dimension der Organisation

Auf der Ebene der Organisation wird auf drei Ebenen unterschieden, wer vor von wem als adressierte Person bzw. Personengruppe ausgewählt wird: (1) In dem vorliegenden Beispiel adressiert die Forschungsteilnehmerin Franskip Arden Cho exemplarisch für Attraktivität in Sozialen Medien, (2) adressiert das Model Arden Cho ihre Followerschaft über Postings auf YouTube, Instagram und Twitter und zuletzt (3) adressiert Franskip ein nicht auftretendes Team (professionelle Fotografen) hinter den Postings. Dabei wird eine spezifische Asymmetrie der Adressierungen sichtbar, die sich darin zeigt, dass Franskip Arden Cho als spezifische, für ihr Leben bedeutungsvolle (vorbildartige) Funktion adressiert, während Arden Cho ihre Adressierung nicht speziell an Franskip, sondern an eine unspezifische, tendenziell auf Wachstum angelegte Followerschaft ausrichtet. Während Arden Cho sich mit Bild- oder Videoinhalten ausdrückt (wobei vermutet werden kann, dass hinter beiden Inhalten ein professionelles Team beteiligt ist), stehen den Follower:innen nur textbasierte (Kommentarfunktion) oder funktionalisierte (Teilen, Liken) Ausdrucksfunktionen zur Verfügung. Die Asymmetrie zwischen der Person öffentlichen Interesses und des ›Fans‹ wird also durch die digitalen Ausdrucksmittel im Kontext dieses Beispiels hervorgebracht. Insbesondere die Funktion des ›Folgens‹ gewährleistet Franskip, in Zukunft Content von Arden Cho zu sehen, während Arden Chos monetäres Interesse daran gebunden ist, dass möglichst viele Personen ihr ›folgen‹.

---

78 Schröder, Christoph/Asmussen, Michael: Adressierung in digitalen Kontexten. Anwendung einer adressierungsanalytischen Heuristik, 2020, DOI: 10.13140/RG.2.2.30812.72328.

Dimension der Normen & Differenzen

Das asymmetrische Folgen und Gefolgtwerden, das in diesem Beispiel sichtbar wird, ist nur vor dem Hintergrund denkbar, dass das technisch realisierte ›Following‹ sozial legitimiert ist. Dass Arden Cho Franskip als Followerin nicht persönlich kennt, wird dabei in diesem Kontext z.B. nicht als ›Stalking‹ verstanden, wie es in anderen Konstellationen denkbar wäre.

Franskip differenziert einerseits ihr Interesse an Arden Cho (zum einen ist dieses in einer Vorbildrolle stark personengebunden, zum anderen geht es ihr um die Bilder als ästhetischen Gegenstand) und unterscheidet weiterhin zwischen einem professionellen Auftreten auf Instagram und einem persönlicheren Erscheinungsbild auf YouTube (Franskip nimmt hier wahr, dass Arden Cho über ihre Freizeit und persönliche Zweifel an ihrem Berufsalltag spricht). Die von Franskip angebrachten illustrierenden Beispiele lassen den Schluss zu, dass Arden Cho keine differenzierte Ansprache gegenüber verschiedenen Follower-Gruppen vornimmt, jedoch mit der Art ihres Contents unterschiedliche Aspekte betont: Während in einem Foto beispielsweise eine Tasche als Produkt betont wird, geht es in einem anderen Beitrag um eine unspezifische Ansprache (»hey guys«), während das Video »Letter to my Chosens« in seinem geständnisartigen Duktus möglicherweise ein emotional betroffenes Publikum antizipiert.

Was in Franskips Beitrag nicht benannt wird, aber für den vorliegenden Fall von hoher Bedeutung ist, ist die Sichtbarkeit von schier grenzenlosen Inhalten, wie sie auf YouTube oder Instagram zur Verfügung gestellt werden. Die Inhalte werden deshalb für Nutzer:innen von Algorithmen geordnet und von diesen dabei in einem nicht-linearen, opportunen Zeitverhältnis sortiert, welches spezifische Sichtbarkeiten herstellt.[79] Die digitalen Plattformen sind damit maßgeblich an der Differenzierung von Inhalten und der strukturellen Figuration möglicher

79 Vgl. Bucher, Taina: If...then: Algorithmic power and politics. Oxford: Oxford University Press 2018, S. 81.

Adressierungen beteiligt, da nur unter den spezifischen medialen Bedingungen die vorliegende Form der Artikulation möglich wird.

Dimension der Position & Relation

Franskip antizipiert Arden Cho in ihrer Rolle als professionelle Schauspielerin, Model und Sängerin, betont aber zugleich eine persönlich bedeutsame Relation zur ihr (»für mich so viel mehr«[80]). In diesem Verhältnis wird eine wechselseitige Erwartungshaltung unter den oben benannten asymmetrischen Strukturen beobachtbar: Unter der Annahme, dass die Bilder für eine Follower:innenschaft interessant sind, werden Fotografien publiziert, auf die jene im Nachgang reagieren kann. Zugleich sind die Follower:innen mit der Macht ausgestattet, den Content in Form von positivem Feedback anerkennen zu können oder ihn durch Ausbleiben eines Feedbacks oder mit kritischen Kommentaren zu sanktionieren. In diesem technisch präfigurierten Verhältnis wird zugleich eine Verallgemeinerung und Individualisierung vorgenommen: Franskips Interesse an den Fotos und am Model sind persönlich begründet und organisieren sich nicht als gemeinschaftliches Interesse einer Community (wie es z.B. der Fall bei einer Fangruppe der Fall sein könnte). Ihre Motivation, Arden Cho zu folgen, kann völlig unabhängig von der Motivation anderer Follower:innen sein, sodass sie, obwohl sie Teil der Follower:innenschaft ist, keine Beziehung zu anderen Follower:innen aufbauen und nicht zwingend gleiche Interessen teilen muss. Zugleich wird Franskip von Arden Cho ausschließlich als Teil einer unspezifischen Followerschaft adressiert, sodass ihre persönliche Motivation, dem Model zu folgen, vor der Logik monetarisierten Contents in den Hintergrund tritt und bedeutungslos wird.

Dimension der Selbstverhältnisses

Die Selbstverhältnisse der hier zentralen Personen Franskip und Arden Cho lassen sich nur indirekt beobachten, da keine expliziten Selbstaus-

80 Franskip: Das Mädchen aus Texas (wie Anm. 76).

sagen (z.B. markiert durch Aussagen in 1. Person Singular) vorliegen: Franskips Beschreibung des Models als Vorbild[81] lässt vermuten, dass die als positiv wahrgenommenen Eigenschaften von Arden Cho (»positive Einstellung zum Leben, die sich auf mich auswirken«[82] einen normativen Horizont für Franskips Selbstbild herstellen. Zugleich wird sichtbar, dass Franskip bewusst ist, dass die »technisch anspruchsvolle[n] Fotos«[83], die für sie von Interesse sind, von »professionellen Fotografen«[84] gemacht wurden, ohne dass dies die wahrgenommene Authentizität und persönliche Ausstrahlung zu schmälern scheint. Dieses Wahrnehmungsverhältnis lässt sich mit der Figur eines »reflexiven Mitspieler[s]« beschreiben.[85] Franskip distanziert sich dabei nicht von ihrer Rolle eines affirmativen Fans, kann jedoch zugleich die inszenierte Gemachtheit der Fotografien wahrnehmen und diese mit Eigensinn ausstatten.

Diskussion & Ausblick

Wir konnten in diesem Fallbeispiel zeigen, dass mit einem Forschungsprogramm, welches auf ein performatives und relationales Verständnis von Subjektivationsprozessen gerichtet ist, und mit einer Analyseheuristik, die den Schwerpunkt auf die Begriffe Artikulation, Adressierung und Anerkennung legt, neue Perspektiven auf Phänomene digitaler Kultur entstehen können. Es konnten spezifische Verhältnisse zwischen verschiedenen Subjekten, digitaler Technologie und kulturellen Praxen im Hinblick auf Subjektivationsprozesse aufgezeigt werden. Allerdings hatte unser Vorgehen auch Grenzen, bzw. es entstanden wäh-

---

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Hörning, Karl H.: »Soziale Praxis zwischen Beharrung und Neuschöpfung. Ein Erkenntnis- und Theorieproblem«, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript Verlag 2004, S. 19–39, hier S. 36.

rend der Forschungsarbeit Fragen, die wir zum Abschluss ansprechen möchten.

Die nach unserer Wahrnehmung größte Herausforderung einer analytischen Betrachtung liegt vor allem darin, dass in der verwendeten Heuristik zwar materielle Aspekte eine Rolle spielten, die hier zum Tragen kommende Medialität digitaler Adressierungs- und Anerkennungsprozesse findet jedoch keine explizite Berücksichtigung. Das mag zum einen damit begründet sein, dass das immer stärkere Zurücktreten von technischen Prozessen bei der Verwendung digitaler Medientechnologien dazu führt, dass digitale Medialität sich nicht nur den Anwender:innen, sondern auch der Forscher:innenperspektive entzieht[86], während diese zugleich »mehr und mehr in gesellschaftliche, individuelle und kulturelle Prozesse ein[greifen]«.[87] Zum anderen ist dieses perspektivische Defizit aber auch dem Mangel eines zugrunde liegenden Medienverständnisses geschuldet, das nötig ist, um Fragen nach der Medialität von Ausdruckspraktiken stellen zu können.

Das Unternehmen, »am Gegenstand digitaler Objekte in bildungstheoretischer Absicht erkennbar zu machen, wie Subjektivation mit artikulativen Praxen zusammenhängt«[88] konnte nach unserem Verständnis bislang nicht durch bereits angestellte Arbeiten eingelöst werden und bleibt auch weiterhin ein Forschungsdesiderat. Bisher mangelt es in der Forschung an einem relationalen Verständnis von (digitaler) Medialität. Neben den hier angeführten Adressierungsheuristiken fragen

---

86 Reichert, Ramón/Richterich, Annika: »Introduction. Digital Materialism«, in: Digital Culture & Society, 1 (2015), S. 5–17. DOI: 10.25969/mediarep/634, hier S. 5.

87 Jörissen, Benjamin/Verständig, Dan: »Zur Relevanz der Critical Software Studies für ein nicht-reduktionistisches Verständnis ›digitaler Bildung‹«, in: Ralf Biermeier/Dan Verständig (Hg.), Das umkämpfte Netz. Macht- und medienbildungstheoretische Analysen zum Digitalen, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 37–50, hier S. 37.

88 Jörissen, Benjamin: »Bildung der Dinge: Design und Subjektivation«, in: Benjamin Jörissen/Torsten Meyer (Hg.), Subjekt Medium Bildung, Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 215–233, hier S. 215.

auch jüngere Ansätze zur empirischen Untersuchung von Subjektivationen nach nichtmenschlichen Elementen in Subjektivationsvorgängen (»Welche Subjektivierungen werden mittels welcher nichtmenschlichen Elemente wie unterstützt?«[89]). Bildungstheoretische Ansätze wie von Bettinger[90] entwerfen digitale Medien im Sinne der Akteur-Netzwerktheorie als eine Art nichtmenschlichen Aktanten, die mit artefaktanalytischen Methoden in den Blick genommen werden. Auch der überzeugende Ansatz, medial hergestellte Subjektivität im Sinne hybrider Mensch-Ding-Netzwerke zu begreifen und den »forschenden Blick unmittelbar auf Netzwerke zwischen Dingen, Räumen und Menschen zu richten und eben nur mittelbar auf das Subjekt«[91] krankt letztlich an der Reduktion von Medialität auf das in den Blick geratende Artefakt Smartphone, das hier im Zuge der Herstellung von Spiegelselfies als multipler Durchgangspunkt fokussiert wird.

Um der Problematik zu entgegnen, die jeweiligen Übersetzungen menschlicher Idiosynkrasie in ästhetisch erfahrbare mediale Räume und die damit einhergehenden Spezifitäten digitaler Medialität (z.B. der von Stalder[92] gerahmten Referenzialität, Gemeinschaftlichkeit und Algorithmizität) auf Formen nicht-menschlicher Materialität zu

---

89 Behrens, Melanie: Komplexen Subjektivierungen auf der Spur: ein methodologischer Ansatz zur Analyse von Machtverhältnissen, Bielefeld: transcript Verlag 2021, S. 255.

90 Vgl. Bettinger, Patrick: Praxeologische Medienbildung: Theoretische und empirische Perspektiven auf sozio-mediale Habitustransformationen, Wiesbaden: Springer VS 2018; vgl. Bettinger, Patrick: »Materialität und digitale Medialität in der erziehungswissenschaftlichen Medienforschung. Ein praxeologisch-diskursanalytischer Vermittlungsversuch«, in: MedienPädagogik. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung 15 (2020), S. 53–77. DOI: 10.21240/mpaed/jb15/2020.03.04.X.

91 Flasche, Viktoria: »›Linkische‹ Cyborgs. Jugendliche Selbstkonstitutionen als hybride Netzwerke zwischen Dingen und Räumen«, in: Anja Tervooren/Robert Kreitz (Hg.), Dinge und Raum in der qualitativen Bildungs- und Biographieforschung (= Schriftenreihe der DGfE-Kommission Qualitative Bildungs- und Biographieforschung, Band 2) Opladen: Barbara Budrich Verlag 2018, S. 157–174, hier S. 157f.

92 F. Stalder: Kultur der Digitalität (wie Anm. 63).

reduzieren, scheint uns ein Medienverständnis notwendig, welches die Prozesshaftigkeit und Verwobenheit in menschliche Praktiken sichtbar macht. Deshalb schlagen wir vor, die oben bereits angeführten Aspekte der Adressierungsheuristik um ein Medienverständnis nach Göttlich zu ergänzen:

> »Für die Behandlung der mit dem ›Alltag der Mediatisierung‹ einhergehenden bzw. sich ergebenden praxistheoretischen Fragen schlage ich daher vor, Medien als Durchgangspunkte […] aufzufassen und zu überlegen, welche medien- und kommunikationssoziologischen Fragen durch eine solche Perspektive prägnanter herausgearbeitet werden können, als es z.B. mit den auf den rationalen Akteur setzenden Handlungs- und Kommunikationstheorien oder den an traditionelle Medienbegriffe anschließenden Beschreibung des Medienwandels in strukturtheoretischer Hinsicht möglich ist. […] Dieser Medienbegriff bedeutet, dass Medien keine bloßen Objekte oder gar Artefakte sind, an denen und mit denen sich soziale Praxis vollzieht oder über diese vermittelt ist. Medien sind vielmehr selbst bereits Ausdruck praktischen Bewusstseins und formieren gerade dadurch, praxistheoretisch gesprochen, als Durchgangspunkte der Entstehung sozialer und kultureller Praktiken […].«[93]

Nehmen wir diesen Standpunkt ein, dann gerät das Medium nicht als Entität in den Blick, sondern im Vollzug sozialer Praxis. Digitale Technologien, Subjekte mit ihren Artikulationen, Anerkennungs- und Adressierungsprozessen sowie der jeweilige kulturelle Horizont, vor dem diese Prozesse ablaufen, sind damit konstitutive Größen, die im Medium zusammenlaufen und etwas hervorbringen. Medialität ließe sich nach diesem Verständnis nicht als analytische Kategorie, sondern als das Ergebnis empirischer Arbeit verstehen, die nicht losgelöst von

93 Göttlich, Udo: »Der Alltag der Mediatisierung: ›Eine Skizze zu den praxistheoretischen Herausforderungen der Mediatisierung des kommunikativen Handelns‹«, in: Maren Hartmann/Andreas Hepp (Hg.), Die Mediatisierung der Alltagswelt, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 23–34, hier S. 29.

menschlicher Praxis beobachtbar ist. Das Medium existiert nur so lange, wie es performativ aufrechterhalten wird und entzieht sich jenseits seines performativen Hervortretens der Beobachtbarkeit. Wie aber lassen sich dann empirische Zugänge zur Medialität menschlicher Ausdruckspraktiken ermöglichen, wenn Akte der Artikulation in der Vergangenheit liegen? Eine erste aber nicht notwendigerweise hinreichende Fährte zum Medium als »blinde[m] Fleck im Mediengebrauch«[94] liefert Sybille Krämers Idee von einem »Medium als Spur«:

> »Das Medium verhält sich zur Botschaft, wie die unbeabsichtigte Spur sich zum absichtsvoll gebrauchten Zeichen verhält […]. Die sinnprägende Rolle von Medien muß also nach dem Modell der Spur eines Abwesenden gedacht werden; so rückt in den Blick, warum die Bedeutung von Medien gewöhnlich verborgen bleibt. Das Medium ist nicht einfach die Botschaft; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums.«[95]

Als conditio sine qua non des menschlichen Ausdrucks ist die jeweils als Netzwerk beschreibbare Medialität[96] nicht das, was primär im Vordergrund steht, sondern das, was sich als negativer, materieller Abdruck vor der gerichteten Interpretation von Spurenleser:innen zeigt. Diese Lesart ist mit Göttlichs Perspektive von Medien als »Umwelten«[97] vereinbar, insofern sie als passive aber ermöglichende Durchgangspunkte für menschlichen Ausdruck verstanden werden können, liefert aber die entscheidende Ergänzung, dass die medialen Ablagerungen menschlicher Artikulation im Nachgang zum Ausgangspunkt notwendigerwei-

94 Krämer, Sybille: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Krämer (Hg.), Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, Berlin: Suhrkamp Verlag 1998, S. 73–94, hier S. 74.

95 Ebd., S. 81

96 Krämer, Sybille: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme«, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Berlin: Suhrkamp Verlag 2007, S. 11–36, hier S. 19.

97 U. Göttlich: Der Alltag der Mediatisierung (wie Anm. 91), S. 29.

se vieldeutiger Interpretation als Spuren vernehmbar sind.[98] Für gegenwärtige digitale Technologien muss sich dabei aber auch die Frage gestellt werden, inwiefern wir nicht-menschliche Akteur:innen in Krämers Verständnis als Boten verstehen können, die »mit fremder Stimme«[99] sprechen. Wenn beispielsweise Sortieralgorithmen, generative neuronale Netzwerke, Bots oder Botnetzwerke keine eigene Motivation zum Ausdruck ihrer inneren Sinnwelten haben können, so kann in der Unvorhersehbarkeit dessen, was sie an sinnlich wahrnehmbaren Artefakten erzeugen, nicht allein auf die Intentionalität eines menschlichen Ausdrucksbewusstseins zurückgeführt werden. Hier bietet sich Krämers Interpretation theoretischer Ansatz von Medientechnologien als Apparate an, die anders als Werkzeuge nicht zweckdienlich sind, sondern »künstliche Welten hervor[bringen]«[100], also konstitutiv an der Herstellung von Welt beteiligt sind.

Um abschließend dem Defizit der Medialität in den oben benannten Zugängen der Adressierung und Anerkennung zu begegnen, möchten wir zwei wesentliche Fragen formulieren, die der medialen Verwobenheit menschlicher Ausdruckspraktiken entgegnen: Welche Spuren der Medialität lassen sich in zeitlich überdauernden Formen der Adressierung finden und welche konstitutive Rolle spielen sie als Durchgangspunkt einer adressierenden Praktik? Und auf welche Weise sind medientechnologische Apparate an der Herstellung von adressierenden Praktiken beteiligt?

---

98 S. Krämer: Was also ist eine Spur? (wie Anm. 93), S. 16ff.

99 Ebd.

100 S. Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat (wie Anm. 92), S. 85.

Relationale Affordanzen

Oder die Möglichkeit einer ›fantastischen Authentizität‹ auf Instagram

Christoph Schröder & Christoph Richter

> »The verb to afford is found in the dictionary, but the noun affordance is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment.«
> *Gibson 2015, S. 119*

Einführung

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Frage nach der sozialen und technischen Bedingtheit digital-vernetzter Bildpraxen am Beispiel von Instagram. Obwohl es weitgehend unstrittig zu sein scheint, dass digitale Plattformen wie Instagram etablierte Bildpraxen transformieren und neue befördern, finden sich in der Literatur sehr unterschiedliche Ideen zum Charakter dieser Praxen und der aus ihnen resultierenden Bilder. Während beispielsweise Roth die Darstellung des Un-

mittelbaren und Alltäglichen als Merkmal von Instagram herausstellt[1], betont Kuhlhüser im Gegensatz hierzu den inszenierten Charakter des auf dieser Plattform anzutreffenden Bildmaterials.[2]

Ein wesentliches Problem entsprechender Analysen besteht, so die in diesem Beitrag zu entwickelnde These, in der latenten Annahme mehr oder minder stabiler und homogener technologischer Strukturmerkmale und hiermit korrespondierender überindividueller Nutzungs- und Interaktionsformen. Eine entsprechende Betrachtung wird jedoch weder der Adaptivität und Responsivität digitaler Plattformen, wie Instagram, noch ihrer kontinuierlichen technischen Weiterentwicklung gerecht.[3] Indem die vorliegenden Analysen die technologischen Strukturmerkmale beziehungsweise »medialen Eigenstrukturen«[4] als gegeben setzen, laufen sie Gefahr, die Heterogenität emergenter (Bild-)Praxen und die aus diesen resultierenden vielfältigen Subjektfiguren aus dem Blick zu verlieren. Diese Problematik manifestiert sich insbesondere in der theoretisch oftmals wenig reflektierten Verwendung des Affordanzbegriffes, den wir in diesem Beitrag mit einem eigenen Verständnis unterfüttern werden.

Um der Heterogenität digitaler Bildpraxen sowohl auf konzeptueller wie auch analytischer Ebene Rechnung tragen zu können, knüpft dieser Beitrag an die aktuelle design- und medientheoretische Diskussion um das Konzept der ›Affordanzen‹ an. Im Anschluss an jüngere

---

1 Roth, Henriette: »Die Rolle der Smartphone-Fotografie und Sozialer Netzwerke in der Entstehung einer neuen Bildästhetik und neuer Bildtypen«, in: Harald Klinke/Lars Stamm (Hg.), Bilder der Gegenwart. Aspekte und Perspektiven des digitalen Wandels. München: Graphentis 2013, S. 103–127.

2 Kuhlhüser, Sandra: »#fernweh #wanderlust #explore: Reise-›Erzählungen‹ auf Instagram«, in: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, 36(1) (2017), S. 84–109.

3 Siehe z.B. Bucher, Taina: If... Then—Algorithmic Power and Politics. Oxford: Oxford University Press 2018.

4 Jörissen, Benjamin: »Transgressive Artikulation: Ästhetik und Medialität aus Perspektive der strukturalen Medienbildung«, in: Malte Hagener/Vinzenz Hediger (Hrsg.), Medienkultur und Bildung: Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2015, S. 49–64.

Arbeiten zum Affordanzbegriff[5] wird hierbei eine relationale Konzeption von Affordanzen entwickelt, die die ermöglichenden und begrenzenden Eigenschaften digitaler Technologien nicht als inhärente Eigenschaften eines technischen Artefakts begreift, sondern sie vielmehr in einem emergenten Geflecht materieller, affektiver und praktisch-medialer Beziehungen verortet. Der analytische Fokus verschiebt sich damit von den digitalen Fotografien und Postings als eigenständigen und bedeutungstragenden Artefakten hin zu jenen Prozessen, in und durch die sie ihre jeweilige Form und Bedeutung, wie etwa ihre Authentizität, gewinnen.[6]

Zur Illustration der empirischen Fruchtbarkeit eines relationalen Affordanzbegriffs dient eine Fallvignette aus dem *Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung*, die sich mit der Attraktivität in Sozialen Medien befasst und die Frage nach der Produktion von Authentizität in digital-vernetzten Bildpraxen aufwirft. In der integrativen Betrachtung der auf Instagram geteilten Fotografien und Postings, der Erwartungen und Interpretationen der Nutzer:innen, sowie der zur Verfügung stehenden (fotografischen) Technologien und der durch diese realisierten Modelle und Interfaces wird versucht zu zeigen, dass sich die hier beschriebene Bildpraxis jenseits einer einfachen Dichotomie von Authentizität und Inszenierung vollzieht. Stattdessen scheint sich im konkreten Zusammenspiel aus Fotografien, Videos, Kommentaren, Likes, Erwartungen und Technologien eine spezifische Affordanz im Sinn einer ›fantasti-

---

5 Dabei wurde insbesondere Bezug genommen auf: Hutchby, Ian: »Technologies, Texts and Affordances«, in: Sociology 35(2) (2001), S. 441–456; Nagy, Peter/Neff, Gina: »Imagined Affordance: Reconstructing a Keyword for Communication Theory«, in: Social Media + Society, 1(2) (2015), S. 1–9 Bucher, Taina/Helmond, Anne: »The Affordances of Social Media Platforms«, in: Jean Burgess/Alice Marwick/Thomas Poell (Hg.), The SAGE Handbook of Social Media, Thousand Oaks: Sage 2018, S. 233–253.

6 Vgl. Larsen, Jonas: »Practices and Flows of Digital Photography: An Ethnographic Framework«, in: Mobilities 3(1) (2008), S. 141–160 und Meron, Yaron: »Photographic (In)authenticity«, in: Video Journal of Education and Pedagogy 4(2) 2019, S. 60–81.

schen Authentizität‹[7] zu eröffnen, die es den Akteur:innen ermöglicht, durch die Inszenierungen hindurch das mediale Gegenüber als authentisch wahrzunehmen.

Mit der Konzeption von relationalen, im Wandel begriffenen, emergenten und kontingenten Affordanzen bietet der Beitrag einen analytischen Ansatzpunkt, der es ermöglicht, der Heterogenität und Veränderlichkeit digital-vernetzter (Bild-)Praxen wie auch der mit diesen einhergehenden Subjektfiguren Rechnung zu tragen. Fotografische Artikulationen und Bildpraxen erschließen sich aus dieser Einstellung dann weniger aus ihren Produkten, als vielmehr aus den ineinander verschränkten Prozessen ihrer sozial und technisch vermittelten Produktion, Verbreitung und Rezeption.

Die Problematik beim Gebrauch des Affordanzbegriffs

Der Affordanzbegriff ist seit seiner ersten Verwendung durch James Gibson zum Ende der 1960er Jahre zu einem zentralen Bezugspunkt sozialwissenschaftlicher Auseinandersetzungen hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis des Menschen zu seiner natürlichen wie auch künstlichen Umwelt geworden, ein Umstand, der sich nicht zuletzt in der sichtbaren Quantität seiner Verwendung zeigt.[8]

Auch in der aktuellen medienpädagogischen und praxeologischen Literatur ist der Affordanzbegriff zu einem wesentlichen konzeptuellen Baustein in der Analyse des Verhältnisses von Mensch und Technologie avanciert. Dabei lässt sich jedoch feststellen, dass viele der vorliegenden Publikationen entweder (1) ein mehr oder weniger statisches

---

7 Hurley, Zoey: »Imagined Affordances of Instagram and the Fantastical Authenticity of Female Gulf-Arab Social Media Influencers«, in: Social Media + Society, 5(1) (2019), S. 1–16.

8 Kammer, Aske: »Researching Affordances«, in: Jeremy Hunsinger/Matthew M. Allen/Lisbeth Klastrup (Hg.), Second international handbook of internet research, Dordrecht: Springer Nature B.V. 2020, S. 337–349, hier S. 338.

Verständnis von Affordanzen zu Grunde legen, im Rahmen dessen diese mit potentiell lesbaren Ermöglichungsangeboten von Gegenständen gleichsetzt werden, (2) nicht deutlich genug ihr eigenes Affordanzverständnis ausführen oder (3) den Begriff implizit als geklärt voraussetzen, ohne anzugeben, auf welches Begriffsverständnis Bezug genommen wird. Dabei wird oftmals nicht deutlich, ob Affordanzen als inhärente beziehungsweise eingeschriebene Eigenschaften von Dingen, Artefakten oder Interfaces verstanden werden, oder ob sie als ein sich performativ aktualisierendes Phänomen in der Interaktion mit diesen in Erscheinung treten. Zur Verdeutlichung seien einige Beispiele hierfür angeführt:

(1) So greift beispielsweise Benjamin Jörissen in seinem Versuch »Dinge als epistemische Akteure zu verstehen«, deren »immanente[r] Entwurfscharakter« nicht nur Gebrauchsmöglichkeiten bedingt, sondern immer auch Subjektivierungsangebote beinhaltet, auf das Konzept der Affordanz zurück.[9] Jörissen bezieht sich hierbei auf Gibsons Affordanzverständnis als »latentes Handlungsangebot von Dingen«[10]. In seiner auf designtheoretischen Überlegungen basierenden Skizze des »Strukturierungsverhältnis[ses] von Affordanz, Artikulation und subjektivierender ›Anrufung‹« betont Jörissen die »in den Affordanzen angelegten Möglichkeitsstrukturen«[11], die die designten Dinge als antizipierte Relationen ›struktural‹ in sich tragen[12]. Trotz des Bemühens um eine relationale Bestimmung des Verhältnisses von Mensch und designter Umwelt legt dieser Zugang dennoch ein weitgehend statisches und in Dingen angelegtes Verständnis von Affordanzen nahe, welche unabhängig von ihrem situierten Gebrauch in Dingwelten eingeschrieben zu sein scheinen. Deutlich wird diese Lesart nicht zuletzt in der Vorstellung,

9 Jörissen, Benjamin: »Bildung der Dinge: Design und Subjektivation«, in: Benjamin Jörissen/Torsten Meyer (Hg.), Subjekt Medium Bildung, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 215–233, hier S. 216.

10 Ebd. S. 223.

11 Ebd. S. 228.

12 Ebd. S. 222f.

dass sich die »Design- und Affordanzstrukturen« jener Dingwelten aus den Warenkatalogen und Onlinepräsentationen der Produzent:innen und Händler:innen ablesen ließen. Ein derart designtheoretisch orientiertes Verständnis des Affordanzbegriffs lenkt zwar den Blick auf jene ökonomisch, technologisch und kulturell situierten Wissens- und Werteordnungen, die sich mit und in dem Design der Dinge manifestieren, lässt für sich genommen aber offen, wie und unter welchen Bedingungen sich Affordanzen in einem historisch gegebenen Geflecht aus Technologien, Diskursen und Gebrauchspraktiken ausbilden (können). Der instrumentell-kognitionswissenschaftlichen Konzeption des Affordanzbegriffs von Donald Norman nicht unähnlich, werden Affordanzen entsprechend dieser Lesart damit im Wesentlichen als gestalt- und projektierbare Möglichkeitsstrukturen oder auch als »clues to the operation of things«[13] gerahmt. Die im Design ›projektierten‹ Affordanzen erschließen sich entsprechend primär aus der »Regelmäßigkeit *affirmativer* Gebrauchsformen«, so dass die praktische Aneignung der Dinge immer auch eine implizite, wenn nicht gar explizite Anerkennung der im Design angelegten Formen der Subjektivierung beinhaltet.[14] Ungeklärt bleibt vor dem Hintergrund eines solch designtheoretisch orientierten Zugangs jedoch sowohl die Frage nach dem materiellen ›Substrat‹, in dem sich Affordanzen realisieren, wie auch nach jenen Dingen, deren affordante Qualitäten nicht, oder wenn überhaupt nur sehr bedingt, projektierbar sind. Weder die Grenzen des (technisch) Machbaren, noch jene latenten Handlungsangebote, die sich etwa aufgrund von Netzwerkeffekten oder hybrider Gebrauchsformen ergeben, lassen sich so fassen.[15]

---

13 Norman, Donald: The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition. Philadelphia: Basic Books 2013, S. 13.

14 B. Jörissen: Bildung der Dinge: Design und Subjektivation (wie Anm. 9), S. 225 [Herv. i.O].

15 Strenggenommen scheint eine derart designtheoretisch gerahmte Fassung des Affordanzbegriffs, genau jene im Ansatz von Gibson angelegte Widerständigkeit der Umweltbedingungen, innerhalb derer wir uns wiederfinden und einrichten, zu konterkarieren. Die Konzeption der Designer:innen, die qua Design

(2) Alexander Geimer und Daniel Burghardt beziehen sich in ihrer Auseinandersetzung mit der »Mediatisierung von Subjektivierungsprozessen« am Beispiel der Verhandlung von Geschlechternormen und Formen der Selbstarbeit durch Amateurvideos auf YouTube ebenfalls auf den Affordanzbegriff von Gibson.[16] Als für ihre Arbeit zentrale Affordanz verweisen sie hierbei auf die Möglichkeit, auf YouTube »Videos nicht nur mit Texten, sondern mit eigenen Videos zu kommentieren, bzw. diese mehr oder weniger eigensinnig zu kopieren«.[17] Mit Verweis auf Zillien[18] deuten die Autoren ihr Verständnis von Affordanz als »Angebotscharakter«[19] an, ohne jedoch näher auf die kritische Auseinandersetzung Zilliens mit dem Affordanzbegriff einzugehen, die diesen für eine Verwendung im Rahmen der Mediensoziologie umfassend aufarbeitet. Geimer und Burghardts Affordanzbezüge beschränken sich damit auf Eigenschaften und technischen Funktionen von YouTube und werden nicht weiter konkretisiert.

Auch in stärker theoretisch ausgerichteten Diskussionen, wie etwa der Auseinandersetzung von Thomas Alkemeyer, Nikolaus Buschmann und Matthias Michaeler mit der Frage nach einer praxeologischen Lesart zur Genese von Subjektivität[20], wird Affordanz als Konzept ange-

---

Möglichkeitsstrukturen projektieren, schreibt vielmehr jenen ›modernen‹ Designbegriff fort, der sich im Akt des Entwerfens über seine Umwelt erhebt.

16 Geimer, Alexander/Burghardt, Daniel: »Die Mediatisierung von Subjektivierungsprozessen. Geschlechternormen im Kontext der Subjektnorm des disziplinierten Selbst in YouTube-Videos und mimetische Praktiken der Subjektivierung«, in: Alexander Geimer/Steffen Amling/Saša Bosančić (Hg.), Subjekt und Subjektivierung: Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2019, S. 235–258, hier S. 235.

17 Ebd. S. 238.

18 Zillien, Nicole: »Die (Wieder-)Entdeckung der Medien – Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie«, in: Sociologica Internationalis 46(2) (2008), S. 161–181.

19 A. Geimer/D. Burghardt: Die Mediatisierung von Subjektivierungsprozessen (wie Anm. 16), S. 238.

20 Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus/Michaeler, Matthias: »Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxis-

führt, ohne dass auf die komplexe Begriffsgeschichte näher eingegangen wird. Im Zuge der Auseinandersetzung mit der Widerständigkeit von Dingen und Artefakten in menschlichen Praktiken fordern die Autoren die unter dem Blickwinkel der Routine betrachteten Aspekte der »*proposals for being*«[21] und die Stabilisierungen von Dingpraktiken mittels der »Objektivierung von Anwendungswissen«[22] durch das Irritationspotential von Dingen heraus. Der Gibson'sche Affordanzbegriff wird hier als Quelle eines Irritationspotenzials benannt, der »nicht nur einen bestimmten praktischen Umgang evoziert, sondern auch Affekte und Assoziationen, Erinnerung und Gefühle aufrufen«[23] könne. Wird hier Affordanz immerhin als »sozial vermittelt[…] und kontextgebunden[…] […]« gerahmt, so bleibt dennoch offen, wie genau Affordanz verstanden wird, und wie sie mit den benannten Affekten, Assoziationen etc. in Zusammenhang stehen.

(3) Darüber hinaus wird der Affordanzbegriff schließlich auch von einigen Autor:innen gänzlich ohne weitere Ausführungen oder Verweise auf seine mannigfaltigen Lesarten verwendet. So scheint etwa Matthias Wieser in seiner praxistheoretischen Aufarbeitung von Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie ein Verständnis von Affordanz voraus- und sie mit dem »impliziten Wissen in den Dingen«[24] gleichzusetzen, wenn er der Frage nachgeht, welche Rolle Dinge als Aktanten in menschlichen Praktiken spielen.

In ähnlicher Weise findet sich auch in Patrick Bettingers praxeologisch-diskursanalytischer Perspektivierung von Materialität und Medialität eine Bezugnahme auf den Affordanzbegriff. Hier werden Affordanzen in ihrem Verhältnis zu übergreifenden »Form- und Struk-

---

theorien«, in: Thomas Alkemeyer/Volker Schürmann/Jörg Volbers (Hg.), Praxis denken: Konzepte und Kritik, Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 25–50.

21 Ebd. S. 38 [Herv. i.O.].

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Wieser, Matthias: »Von Praktiken und Aktanten. Akteur-Netzwerk-Theorie und Theorie sozialer Praktiken«, in: Jürgen Budde/Martin Bittner/Andrea Bossen/Georg Rißler (Hg.), Konturen praxistheoretischer Erziehungswissenschaft, Weinheim: Beltz Juventa 2018, S. 111–125, hier S. 122.

turaspekten«[25] von Medialität in den Blick genommen. Digitale Artefakte bilden in seiner Herangehensweise Materialisierung von diskursiven Schemata und verweisen »in Form von Affordanzen (sozusagen vorsprachlich) auf Diskursfiguren [...]«.[26] Da auch hier nicht näher ausgeführt wird, wie Affordanz im Rahmen dieser Argumentation verstanden wird, bleibt schwer nachvollziehbar, welche funktionale Rolle Affordanzen konkreter in diesem Verhältnis spielen.

Die hier am Beispiel einer Reihe (medien-)pädagogischer Aufsätze dargestellten Ambivalenzen und Unschärfen in der Verwendung des Affordanzbegriffs spiegeln sich auch in anderen Bereichen des sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskurses wider. Sie markieren insofern ein umfassendes Defizit der aktuellen Theoriebildung und erschweren eine systematische Analyse der (emergenten) Eigenschaften und Qualitäten digitaler Technologien jenseits technik- wie auch sozialdeterministischer Engführungen. Weder die Identifikation von Affordanzen als »wesentliche strukturelle Eigenschaften von Social Media«[27], noch eine Unterscheidung zwischen »affordances, technology features, use, and usage outcomes«[28] helfen an dieser Stelle weiter, solange unpräzise bleibt, was unter dem Begriff der Affordanzen zu verstehen ist und in welchem Verhältnis Affordanzen sowohl zu technischen Dingen und ihren Eigenschaften wie auch zu deren Gebrauch stehen.

---

25 Bettinger, Patrick: »Materialität und digitale Medialität in der erziehungswissenschaftlichen Medienforschung. Ein praxeologisch-diskursanalytischer Vermittlungsversuch«, in: MedienPädagogik. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung, 15 (2020), S. 53–77, hier S. 61.

26 Ebd. S. 64

27 Schreiber, Maria/Kramer, Michaela: »›Verdammt schön‹: methodologische und methodische Herausforderungen der Rekonstruktion von Bildpraktiken auf Instagram«, in: Zeitschrift für Qualitative Forschung, 17(1-2) (2016), S. 81–106.

28 Fromm, Jennifer/Mirbabaie, Milad/Stieglitz, Stefan: »A Systematic Review of Empirical Affordance studies: Recommendations for Affordance Research in Information Systems« in: Frantz Rowe/Redouane El Amrani/Moez Limayem/Sue Newell/Nancy Pouloudi/Eric van Heck/Ali El Quammah (Hg.), 28th European Conference on Information Systems – Liberty, Equality, and Fraternity in a Digitizing World, ECIS 2020, Marrakesh, Morocco, June 15–17 2020, S. 1–7, hier S. 7.

Affordanz – Erfindung & Entwicklung eines Begriffs

Bevor wir uns mit der gegenwärtigen Begriffsdiskussion befassen und diese weiterdenken, scheint es uns vor dem Hintergrund der Vielzahl aktueller Zugänge angebracht, noch einmal zu den Wurzeln des Affordanzbegriffes zurückkehren, da hier bereits eine wesentliche Weichenstellung für die gegenwärtigen Bezüge und Lesarten von Affordanzen angelegt ist.

Affordanz nach Gibson

Wie dem diesem Beitrag von Gibson vorangestellten Zitat zu entnehmen ist, handelt es sich bei dem Begriff der Affordanz um eine Erfindung. Gibsons Erfindung des Begriffs der ›affordance‹ fußt auf dem im Englischen verbreiteten Begriff ›to afford‹, in dem bereits zwei wesentliche Verwendungsarten angelegt sind: (1) während die erste Verwendungsart auf einen Möglichkeitshorizont oder ein Vermögen abzielt, innerhalb dessen Akteur:innen sich eine bestimmte Sache oder Tätigkeit leisten können (›to be able to afford something‹, Beispiel: »Can we afford a new car?« oder »We cannot afford to ignore this warning.«[29]) und damit das Potential eines Vermögens verweist, zielt (2) ein anderer Verwendungskontext darauf ab, dass eine Sache oder ein:e Akteur:in etwas leistet oder zur Verfügung stellt (›to afford something‹, Beispiel: »The tree affords some shelter from the sun.«[30]). Während die erste Lesart den Blick auf die Möglichkeit und das ›Vermögen‹ von Akteur:innen lenkt, etwas zu tun (oder auch zu unterlassen), hebt die zweite Leseart stärker auf jene Möglichkeiten ab, die Dingen oder Personen aufgrund ihrer Konstitution zu eigen sind.

In Gibsons verhaltensbiologischen Ausführungen und seiner ökologischen Betrachtungsweise des Verhältnisses von Tier und Umwelt (environment) sind beide dieser Aspekte bereits in grundlegender Weise

29 Oxford Learner's Dictionaries, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/afford, zuletzt aufgerufen am 24.April 2022

30 Ebd.

miteinander verschränkt. Wie Gibson direkt zu Beginn seines Buchs *The Ecological Approach to Visual Perception* herausstellt, sind die Begriffe Tier und Umwelt und infolgedessen auch die Begriffe Mensch und Umwelt für ihn nicht voneinander zu treffen. So wie jeder Organismus für seine Existenz einer geeigneten Umwelt bedarf, ist auch eine Umwelt nicht ohne die Existenz eben jener Organismen zu denken.[31] Wenn Gibson festhält: »The *affordances* of the environment are what if offers the animal, what it *provides* and furnishes, either for good or ill«[32], so impliziert das Konzept der Affordanz bereits »the complementarity of the animal and the environment«.[33] Feststellungen etwa der Art, dass eine Oberfläche »stand-on-able«, »walk-on-able«, »run-over-able«, »sink-into-able«, »climb-on-able» »fall-off-able«, »get-underneath-able« oder auch »bump-into-able«[34] ist, verweisen entsprechend auf Eigenschaften im Verhältnis der Relation von Organismus und Umwelt. Sie sind zugleich real und existieren doch nur in der Relation zwischen dem jeweiligen Organismus und seiner Umwelt. Ein Stück Laub kann für eine Ameise problemlos ›get-underneath-able‹ sein, während sich einer Katze diese Affordanz nicht bietet. Ebenso genügt dem Wasserläufer aufgrund seiner Konstitution die Oberflächenspannung des Wassers, um sich darauf fortzubewegen, während den meisten anderen Tieren diese Option verwehrt ist. Mit dem Konzept der Affordanz wendet sich Gibson entsprechend explizit gegen die im westlichen Denken wie auch in der modernen Konzeption des Designs so tief verankerte Dichotomie von Subjekt und Objekt:

> »[…] affordance is neither an objective property nor a subjective property; or it is both if you like. An affordance cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy. It is equally a fact of the environment and a fact of behavior. It is both

---

31 Gibson, James J.: The Ecological Approach to Visual Perception (Neuauflage), East Sussex: Taylor & Francis 2015, S. 4.

32 Ebd. S. 119 [Herv. i.O].

33 Ebd.

34 J.J. Gibson: The Ecological Approach to Visual Perception (wie Anm. 31), S. 119f.

> physical and psychical, yet neither. An affordance points both ways, to the environment and to the observer.«[35]

Der Begriff der Affordanz verweist in diesem Sinne auf jene relationalen Eigenschaften und Qualitäten, die sich im Zwischenspiel von Umwelt und Organismus entfalten.

Da vor dem Hintergrund von Übersetzungen und Rückübersetzungen der englisch- und deutschsprachigen Literatur teilweise der Affordanzbegriff mit dem von Lewin geprägten Begriff des ›Aufforderungscharakters‹ eng in Verbindung gebracht wird, scheint es hier hilfreich, auf Gibsons eigene Bezüge und Abgrenzungen zu diesem Begriff einzugehen. Gibson orientiert sich in seiner Abhandlung am Begriff des ›demand characters‹, bzw. des Lewin'schen ›Aufforderungscharakters‹, hier auch übersetzt als ›valence‹[36]. Lewin unterscheidet dabei zwischen »selbständigen Aufforderungscharakteren«, die nach seinem Verständnis »direkte Mittel zur Bedürfnisbefriedigung«[37] sind, und wesentlich instabiler und situationaler verstandenen »abgeleiteten Aufforderungscharakteren«, »die auf Grund einer bestimmten Situation in gewissen Beziehungen zu solchen direkten Mitteln zur Bedürfnisbefriedigung stehen«[38] und ihren Aufforderungscharakter verlieren, sobald eine mit ihnen in Zusammenhang stehende Tätigkeit vollzogen wurde. Koffka führt als Beispiel hierfür einen Briefkasten an, der seinen Aufforderungscharakter verliert, sobald jemand, der einen Brief abschicken will,

---

35 Ebd. S. 121.

36 Die Übersetzung von Lewins Neologismus ›Aufforderungscharakter‹ als ›invitational charakter‹ durch J.F. Brown und ›valence‹ (später im deutschen ebenfalls ›Valenz‹) durch D.K. Adams, dessen gemeinsame Anstrengungen der Übersetzung mit Kurt Koffka überliefert sind, macht darüber hinaus deutlich, dass die Übersetzungen der deutsch- und englischsprachigen Literatur zu einer Verkomplizierung der eindeutigen Verständigung in diesem Bereich geführt haben. Vgl. Marrow: The Practical Theorist. Life and Work of Kurt Lewin, New York/London: Basic Books 1969, S. 56f.

37 Lewin, Kurt: Vorsatz, Wille und Bedürfnis. Mit Vorbemerkungen über die psychischen Kräfte und Energien und die Struktur der Seele, Berlin: Springer 1926, S. 61.

38 Ebd.

diesen eingeworfen hat. Hiervon grenzt sich Gibson jedoch ab und betont dabei das materielle Überdauern von potentiellen Affordanzen, die unabhängig von der Wahrnehmung durch Subjekte bestehen bleibt:

> »The concept of affordance is derived from these concepts of valence, invitation, and demand but with a crucial difference. The affordance of something does not change as the need of the observer changes. The observer may or may not perceive or attend to the affordance, according to his needs, but the affordance, being invariant, is always there to be perceived. An affordance is not bestowed upon an object by a need of an observer and his act of perceiving it. The object offers what it does because it is what it is.«[39]

Ein weiterer wesentlicher Aspekt in Gibsons Überlegungen besteht darin, den Begriff der Affordanzen nicht nur auf Tiere und natürliche Gegenstände, sondern ihn auch auf die von Menschen geschaffenen beziehungsweise veränderten Umwelten anzuwenden. Indem er davon ausgeht, dass Umwelten durch handelnde Lebewesen nach ihren Bedürfnissen mitgestaltet werden, adressiert Gibson Fragen der menschlichen Kultur und macht das Konzept damit prinzipiell anschlussfähig für kultur- und sozialwissenschaftliche Diskurse. Gibson fragt sich, wieso der Mensch seine Umwelt verändert und kultiviert, und kommt zu folgendem Schluss:

> »To change what it affords him. He has made more available what benefits him and less pressing what injures him. In making life easier for himself, of course, he has made life harder for most of the other animals. Over the millennia, he has made it easier for himself to get food, easier to keep warm, easier to see at night, easier to get about, and easier to train his offspring.«[40]

Ein damit verknüpfter Aspekt ist für Gibson das aus einer komplexen Interaktivität stammende Moment von Sozialität. Andere Tiere, bzw.

---

39 J.J. Gibson: The Ecological Approach to Visual Perception (wie Anm. 31), S. 130.

40 Ebd. S. 122.

Menschen, beherbergen demnach »[t]he richest and most elaborate affordances of the environment«[41]. In dem, was andere Personen voneinander wahrnehmen und sich gegenseitig ›ermöglichen‹, liegen nach Gibson die Wurzeln dessen, was sich an komplexen Verhaltensformen entfalten kann.

Trotz seiner wegweisenden Rolle bleibt Gibsons Arbeit am Affordanzbegriff dennoch von grundlegenden Widersprüchen durchzogen. So hat etwa Tim Ingold argumentiert, dass es Gibson trotz seiner Ambitionen nicht gelungen ist, die Relationalität von Organismus und Umwelt konsequent zu Ende zu denken und er infolgedessen immer wieder auf Positionen zurückfällt, in denen die Umwelt doch wieder als eine bereits gegebene erscheint.[42] Entsprechend ambivalent ist auch die Rezeption des Affordanzbegriffs sowohl im design- wie auch kulturtheoretischen Diskurs ausgefallen. Zwei grundlegende Lesarten können dabei ausgemacht werden:

So hat einerseits, eng verknüpft mit der Arbeit von Donald Norman[43], eine substanzialistische Lesart des Affordanzbegriffs Verbreitung gefunden, die Affordanzen primär als im Gegenstand angelegte und anwendungsunabhängige Möglichkeiten der Verwendung begreift. Aus dieser Lesart entstammt ebenfalls die Annahme, dass Affordanzen bei der Gestaltung von Dingen gestaltbar sind. Andererseits zielen prozesstheoretische Lesarten auf die situative Emergenz von Affordanzen im Interaktionsprozess mit Dingen ab. Sie begreifen Affordanzen als potenziell kontingent und betonen dabei die Veränderbarkeit von Affordanzen durch situierte Interaktionen, Verwendungskontexte und soziale Zuschreibungen. Ein kurzer Durchgang durch neuere Beiträge zum Affordanzbegriff soll dabei beleuchten, welche Erweiterungen und Interpretationen von Gibsons Affordanzbegriff dazu beigetragen haben, eine komplexere Lesart von sozio-technologischen Interaktionen zu erhalten.

---

41 Ebd. S. 126.

42 Ingold, Tim: Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description, London: Routledge 2011, hier S. 78.

43 D. Norman: The Design of Everyday Things (wie Anm. 13).

Erweiterungen des Affordanzbegriffs

Gegenwärtige Positionen betonen in der Regel den relationalen Charakter des Affordanzbegriffs nach Gibson:

> »A most important though sometimes neglected conceptual dimension of affordances is their relational character, in that an affordance comes into existence in the relation between something (that has certain properties) and someone (who has certain motivations for and abilities to conduct certain actions). Artifacts have certain properties in and of themselves, but these properties should not be mistaken for affordances, since they exist regardless of who wants to utilize them for what.«[44]

Um einen Überblick über die aktuellen Grundzüge und Schwerpunktsetzungen in der Auseinandersetzung mit dem Affordanzbegriff zu erhalten, orientieren wir uns an Taina Buchers und Anne Helmonds Ausführungen, die sich insbesondere mit den Affordanzen von Social-Media Plattformen befasst haben[45]. Hierbei lassen sich verschiedene analytische Schwerpunktsetzungen unterscheiden, die jeweils andere Aspekte des relationalen Begriffs hervorheben:

So hat etwa William Gaver ausgehend von Gibsons relationalem Affordanzbegriff und in Abgrenzung zu Donald Normans Konzept ›wahrgenommener Affordanzen‹ auf die Möglichkeit ›versteckter‹ (hidden) Affordanzen hingewiesen, die sich einer direkten Wahrnehmung entziehen und stattdessen durch aktives Explorieren erschlossen werden müssen.[46] Menschen, die mit einem Gegenstand interagieren, wissen demnach nicht a priori durch das beobachtende Erfassen des Gegenstandes, was mit diesem getan werden kann. Während einige Affordanzen offen zu sehen sind (z.B. die Größe eines Gegenstandes im Ver-

---

44 A. Kammer: Researching Affordances (wie Anm. 8), S. 339.

45 T. Bucher/A. Helmond: The Affordances of Social Media Platforms (wie Anm. 5).

46 Gaver, W.W.: »Technology affordances«, in: Proceedings of the SIGCHI conference on Human factors in computing systems (1991), S. 79–84.

hältnis zum eigenen Körper), sind andere ›versteckt‹ (etwa das Gewicht eines noch nicht bekannten Materials im Verhältnis zur Kraft des eigenen Körpers). Versteckte Affordanzen müssen demnach erst durch das Experimentieren mit Gegenständen erfahren werden. Das Konzept versteckter Affordanzen findet auch in gegenwärtigeren Publikationen Beachtung:

> »Viele, wenn nicht gar die meisten Aspekte sind den Dingen nicht anzusehen, solange der Beobachter passiv bleibt (man denke etwa an die haptischen Qualitäten, das Gewicht oder die Festigkeit von Objekten). Deshalb ist die Interaktion mit der Umwelt eine essentielle Methode, ohne welche für die Konstruktion eines umfassenden kognitiven Wirklichkeits-Modells unmöglich ist.«[47]

Mit dem Gaver'schen Affordanzverständnis gehen Überlegungen einher, die sich mit der Frage befassen, wie gesellschaftliche Prozesse durch materielle, technologische Umgebungen geprägt werden. Für Gaver und andere Theoretiker:innen geht es also nicht nur um Erklärungsmodelle, die das Verhältnis zwischen Anwender:in und Gegenstand in Betracht nehmen, sondern darüber hinaus um die größer angelegten »possibilities that technological changes afford social realations and social structure«.[48] So verwenden etwa Wellman et al., wie Bucher und Helmond ausführen, den Begriff ›sozialer‹ Affordanzen, dessen Präfix stärker auf ein gesamtgesellschaftliches Verhältnis als ein individuelles Nutzungsverhältnis abzielt: »to talk about the ways in which the internet may influence everyday life. […] [They] use the notion of social affordance to describe how changes in broadband create new possibilities for communication.«[49]

---

47 Schwarzfischer, Klaus: Epistemtische Affordanzen bei der Gestalt-Wahrnehmung sowie bei emotionaler Mimik und Gestik, in: Gestalt Theory 43(2) (2021), S. 179–198, hier: S. 184

48 T. Bucher/A. Helmond: The Affordances of Social Media Platforms (wie Anm. 5), S. 238.

49 Ebd. S. 239.

Als Abwehr gegen ein sozialkonstruktivistisches Verständnis von Technologien als Text führt Ian Hutchby die Idee ›kommunikativer Affordanzen‹ ins Feld. Abgrenzend zur der Idee Grint und Woolgars, Technologien als Texte zu verstehen, deren Möglichkeiten der Interpretationen sich vor spezifischen Lesarten erst entfalten, setzt Hutchby eine unüberwindbar begrenzende Materialität von Dingen entgegen, die sozial nicht verhandelbar ist. Für Hutchy lassen sich demnach beispielweise Brücken und Flugzeuge nicht identisch interpretieren, was an ihrer spezifischen Materialität liegt, da sie verschiedene Handlungsoptionen bieten.[50] Affordanzen nach Hutchby »do set limits on what it is *possible* to do with, around, or via the artefact«, während sie zugleich nicht bestimmte Handlungen determinieren, sondern eine »variety of ways of responding to the range of affordances for action and interaction« entfalten.[51] Affordanzen sind nach diesem Verständnis einerseits funktional, indem sie etwas ermöglichen oder begrenzen und andererseits relational, da ihre Ermöglichung und Begrenzung von Subjekten abhängen, die mit dem Ding interagieren. Ein wesentlicher Schluss für Bucher & Halmond ist dabei, dass eine Reihe unbegrenzbarer Affordanzen somit potenziell existent ist, jedoch erst manifest werden, wenn eine spezifische Interaktion beobachtbar wird: »[…] affordances can best be observed in the course of agential actions.«[52] Diese Perspektive legt nahe, dass in der Auseinandersetzung mit komplexen Technologien wie Smartphones, Websites, Applikationen und Algorithmen Affordanzen sich weniger sinnvoll als Eigenschaften der Technologie zum einen oder als alle möglichen Handlungsoptionen mit Technologie zum anderen beschreiben lassen, sondern dass erst die Beobachtung spezifischer sozio-technologischer Praktiken ermöglicht, Affordanzen von Technologien beschreiben zu können.

Eine weitere wesentliche Ergänzung nehmen Nagy und Neff mit dem Konzept der ›imaginierten Affordanzen‹ vor: »Imagined affor-

---

50 I. Hutchby: Technologies, Texts and Affordances (wie Anm. 5), S. 447.

51 Ebd. S. 453 [Herv. i.O].

52 T. Bucher/ A. Helmond: The Affordances of Social Media Platforms (wie Anm. 5), S. 239.

dances emerge between users' perceptions, attitudes, and expectations; between the materiality and functionality of technologies; and between the intentions and perceptions of designers.«[53]

Nagy und Neff verstehen den Affordanzbegriff als produktives Scharnier zwischen technologischem Determinismus und Sozialkonstruktivismus. Dabei kritisieren sie jedoch, dass der Affordanzbegriff nicht selten funktional auf das reduziert wird, was eine Technologie für Eigenschaften besitzt oder für einen möglichen Anwender zu leisten vermag. Mit drei Aspekten ergänzen Nagy und Neff deshalb Affordanzen um die Erwartungen an Kommunikationstechnologien »that, in effect and practice, shape how they approach them and what actions they think are suggested«[54]. Als erstes benennen sie Plattformen und Geräte als Teil vermittelter Erfahrungen, mit denen ein Teil ihrer sich ggf. ändernden Funktionsweise unsichtbar wird. Als zweites wird die Materialität von Technologien nach Hutchby als konstante Variable aufgeführt, die jedoch je nach Kontext zu einem dynamisch verhandelbaren Gegenstand wird. Mit diesem Aspekt betonen die Autoren die »interaction between users, designers, and the physical and digital materiality of technologies.«[55] Der dritte zentrale Aspekt für Nagy und Neff ist die Affektivität und Emotionalität in der Interaktion mit Technologie. Betont werden dabei nicht-rationale Aspekte im Technologiegebrauch, die im Denken über Affordanzen bislang keine Anwendung gefunden haben.

Affordanz als Eigenschaft einer Beziehung

Dieser Aufsatz argumentiert aus praxeologischer Perspektive, dass Affordanzen »weder ein Spezifikum des Designs noch der Artefakte sind«[56]. Aus diesem Grund scheinen uns Unterfangen, die zwischen

53 P. Nagy/G. Neff: Imagined Affordance (wie Anm. 5), S. 5.

54 Ebd.

55 Ebd. S. 6.

56 K. Schwarzfischer: Epistemische Affordanzen bei der Gestalt-Wahrnehmung sowie bei emotionaler Mimik und Gestik (wie Anm. 47), S. 179.

aufzählbaren technischen Eigenschaften und daraus resultierender Handlungsmöglichkeiten unterscheiden, wenig hilfreich, wenn es um die Interaktion von Subjekten mit digitalen Technologien geht.[57]

Wie können Affordanzen, basierend auf der Grundidee Gibsons und übertragen auf digitale Kommunikationstechnologien, verstanden werden? Im vorliegenden Diskurs scheint es uns angemessen, Affordanzen abzugrenzen, sowohl von den inhärenten Eigenschaften eines Gegenstandes wie auch von seiner sozial normierten Bedeutung und Funktion. Am Beispiel eines Briefbeschwerers können wir zunächst seine Eigenschaften in den Blick nehmen: Unabhängig von seiner spezifischen Gebrauchsfunktion hat dieser eine bestimmte räumliche Ausdehnung und bestimmte Maße und Formen, die ausreichen, um leichte Dokumente in Papierform am Wegfliegen zu hindern ohne dabei selbst in Bewegung zu geraten. Basierend auf diesen spezifischen materiellen Eigenschaften und der pragmatischen Notwendigkeit, bei geöffnetem Fenster oder geöffneter Tür Dokumente zu beschweren, damit sie an Ort und Stelle bleiben, erhält der Briefbeschwerer seine namentlich festgehaltene und historisch gewachsene Bedeutung und Funktion. Wir können die materiellen Eigenschaften eng an den Gegenstand heften, während seine Funktion eng an konventionalisierte Gebrauchsformen gekoppelt ist. Beides sagt jedoch noch nichts über die Affordanz aus, die sich im spezifisch situierten Zusammenspiel aus handelndem Subjekt und in die Handlung eingebettetem Gegenstand entfaltet. Wenn etwa ein Kind den Briefbeschwerer zum Spielen verwendet oder eine Person den Briefbeschwerer auf dem Tisch platziert, um einer anderen Person auf einer improvisierten Karte den Weg zum Bahnhof anzudeuten, dann wird allgemeiner sichtbar, dass die Affordanz nicht von einer vorgegebenen oder unterstellten Funktion abhängt, sondern eine relatio-

---

57 Siehe Boyd, Danah: Social Network Sites as Networked Publics, in: Zizi Papacharissi (Hg.), A Networked Self. Identity, Community, and Culture on Social Network Sites. New York: Routledge 2011, S. 39–58; sowie den Verweis von J. Fromm et al. auf das vielfach verwendete tabellarische Vorgehen, siehe: J. Fromm/M. Mirbabaie/S. Stieglitz: A Systematic Review of Empirical Affordance studies (wie Anm. 28), S. 7.

nale Eigenschaft ist: Hier geht es beispielsweise um die ›Handhabbarkeit‹ des Gegenstandes (ein Mensch, der nicht körperlich beeinträchtigt ist, könnte den Briefbeschwerer aufheben, eine Spinne nicht) oder um die ›Platzierbarkeit‹ in einem überschaubaren Kontext (ein Sessel oder Wandschrank könnte nicht auf die gleiche Weise beim Legen einer improvisierten Karte dienen).

Wir gehen auch im Umgang mit komplexen und wandelbaren Technologien davon aus, dass Affordanzen auf diese Weise primär als Eigenschaft einer Beziehung verstanden werden müssen. Daraus folgt auch, dass Affordanzen emergent, im Wandel begriffen und kontingent sind. Diese Lesart von Affordanzen ruht sich nicht darauf aus, mögliche Handlungsformen mit Technologien und Interfaces zu beschreiben, sondern der komplexen Verwobenheit von Technologie und menschlicher Praxis Rechnung zu tragen.

Affordanzen sind relational, da sie keine reine Eigenschaft eines Gegenstandes oder eine Funktion für ein intentional handelndes Subjekt beschreiben, sondern eine Eigenschaft einer Beziehung darstellen, welches sich weder alleine in der Materialität eines Gegenstands, noch in einer subjektive Bedeutungszuschreibung erschließt. Je nach Forschungsinteresse lässt sich dabei in beide Richtungen entweder in den Blick nehmen, was eine Technologie für einen Menschen leisten kann, oder auch was für Affordanzen ein Mensch für eine komplexe Technologie wie einen selbstlernenden Algorithmus bereitstellt. Insbesondere in Hinblick auf Automatisierungs-, Datafizierungs-, und Algorithmisierungsprozesse in Sozialen Medien können wir davon ausgehen, dass auch menschliche Interaktionsformen für komplexe algorithmische Systeme affordant werden. Unter diesen Bedingungen der »multi-directionality of agency and connectivity« ließe sich somit auch die Frage stellen »what users afford to plattforms«[58], etwa wenn durch eine spezifische Nutzungsweise mehrerer Nutzer:innen datengetriebene, selbstlernende Algorithmen im Einzelfall oder allgemein ändern, was Nutzer:innen in Sozialen Medien zu sehen bekommen.

58 T. Bucher/A. Helmond: The Affordances of Social Media Platforms (wie Anm. 5), S. 284f.

Affordanzen markieren aufgrund ihres relationalen Charakters emergente Eigenschaften, insofern sie aus jener wechselseitigen Bezugnahme von Subjekt und Gegenstand hervorgehen. Sie sind nicht in den Gegenständen eingeschrieben, »sondern emergieren Gibson zufolge immer erst aus dem Wechselverhältnis der materialen Eigenschaften des Objekts und der körperlichen Disposition des Wahrnehmenden[…].«[59] Eine solche Lesart von Affordanzen wird ebenfalls dem Umstand gerecht, dass Nutzer:innen digitaler Technologien »diverse and multiple«[60] sind und sich somit je nach unvorhergesehener Nutzungform neue Affordanzen im Zusammenspiel aus Mensch und Technologie ergeben.

Affordanzen sind höchst wandelbar, sei es weil die Technologien, mit denen wir uns befassen, sich verändern oder weil der »soziale[…] und kulturelle[…] Kontext«[61], innerhalb dessen eine Technologien zu Anwendung kommt, selbst dem Wandel unterliegt. Dieser fehlende Zeitbezug wird bereits bei Zillien thematisiert, indem sie betont, dass digitale Technologien »im Vergleich zu Äxten oder Bällen aber relativ deutungsoffene, komplexe Artefakte«[62] darstellen. Auch Bucher & Helmond betonen »the increasingly dynamic and malleable nature of these plattforms«[63], wenn sie sich mit den Affordanzen Sozialer Medien befassen.

Zuletzt sind Affordanzen kontingent, da sie sich nicht in einer von außen herangetragenen Beobachtung oder Ableitung verschiedener

---

59 Hoklas, Anne-Kathrin/Lepa, Steffen: »Welchen Beitrag ›leistet‹ die Materialität der Medien zum soziokulturellen Wandel? Erkenntnistheoretische Potenziale des Affordanzkonzepts für die Mediatisierungsforschung am Beispiel des alltäglichen Musikhörens«, in: Friedrich Krotz/Cathrin Despotović/Merle-Marie Kruse (Hg.), Mediatisierung als Metaprozess. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017, S. 281–302, hier S. 284.

60 T. Bucher/A. Helmond: The Affordances of Social Media Platforms (wie Anm. 5), S. 247.

61 N. Zillien: Die (Wieder-)Entdeckung der Medien (wie Anm. 18), S. 172.

62 Ebd.

63 T. Bucher/A. Helmond: The Affordances of Social Media Platforms (wie Anm. 5), S. 248.

Handlungsmöglichkeiten von Dingen erschöpfen, sondern prinzipiell offen und ungewiss sind. Dies ist deshalb der Fall, da zum einen unbestimmt bleibt, welche Verwendungsmöglichkeiten gleichbleibender Technologien sozial denkbar sind und im Gebrauch aktualisiert werden und wie sich die Technologie im Rückschluss im Rahmen dieser Verwendung verhält (z.B. wenn es um algorithmisch gesteuerte Soziale Netzwerke geht). Und zum anderen kann bei digitalen Technologien nie mit feststehenden Gegenständen gerechnet werden kann, die vor dem Hintergrund wiederholter Anwendung die gleichen, erwartbaren Eigenschaften aufweisen.

Erst wenn wir Affordanzen als emergierende Eigenschaft eines Verhältnisses im Rahmen eines situierten, praktischen Vollzugs begreifen und die Engführung von Affordanzen als im Gegenstand angelegten Strukturmerkmalen überwinden, können wir der Komplexität gegenwärtigen Technologiegebrauchs Rechnung tragen.

Im Folgenden soll anhand eines empirischen Fallbeispiels dargelegt werden, welche Perspektiven ein relationaler, emergenter und im Wandel begriffener Affordanzbegriff ermöglicht.

Die Möglichkeit einer ›fantastischen Authentizität‹

Wie in der Einleitung bereits angedeutet, werden die Affordanzen Sozialer Medien durchaus kontrovers diskutiert. So finden sich etwa in Bezug auf die Social-Media-Plattform Instagram in der Literatur sehr unterschiedliche Annahmen darüber, ob diese eher die Darstellung und Verbreitung des Unmittelbaren und Alltäglichen befördert oder ob sie nicht vielmehr immer umfassendere Formen der Inszenierung und Selbstdarstellung evoziert. An folgendem Beispiel aus dem partizipativen Forschungskontext des *Onlinelabors für Digitale Kulturelle Bildung*[64] möchten wir uns der scheinbaren Unvereinbarkeit von Un-

64 Für eine vollständige Beschreibung des Forschungsdesigns siehe Allert, Heidrun/Ide, Martina/Richter, Christoph/Schröder, Christoph/Thiele, Sabrina: »DiKuBi-on: Soziale Medien als kultureller Bildungsraum«, in: Benjamin Jörissen/

mittelbarkeit und Inszenierung in Sozialen Medien widmen und über das entfaltete relationale Verständnis von Affordanzen eine vermittelnde Lesart vorschlagen. Im Rahmen der Forschungsarbeit erhielten Teilnehmer:innen des Onlinelabors im Rahmen mehrwöchiger Forschungswerkstätten Fragen oder Aufgaben zu verschiedenen Aspekten kultureller Ausdrucksformen in Sozialen Medien. Die Aufgabe, auf der der folgende Forschungsbeitrag basiert, lautete:

> »Suchen Sie in Sozialen Medien ein Beispiel für eine Person, die Sie selbst attraktiv finden, die Sie aber nicht persönlich kennen. Versuchen Sie zu erklären, in welcher Hinsicht die Person für Sie attraktiv wirkt.«[65]

Die Teilnehmerin Franskip (Name pseudonymisiert) fertigte daraufhin einen Forschungsbeitrag an, der sich mit dem Model Arden Cho als Beispiel der Teilnehmerin für eine attraktive Person in Sozialen Medien befasst.

Nach einer Einleitung, in der die Autorin betont, dass die Frage nach der Attraktivität eine wichtige Hauptmotivation des Verfolgens von Inhalten in Sozialen Medien sei und einer von ihr selbst getroffenen Unterscheidung in »sexuelle Attraktivität« und »Attraktivität der Inhalte«, wendet sich Franskip der Frage zu, welche Person auf Instagram für sie selbst als attraktiv gilt. Sie beschreibt daraufhin das Model und die Schauspielerin Arden Cho:

> »Arden Cho ist Schauspielerin, Sängerin und Model- und für mich so viel mehr. Ich kenne sie nicht persönlich und sie gibt nicht viel aus ihrem privaten Leben preis. Im Grunde weiß ich nur Folgendes: Sie arbeitet viel, liebt ihren Hund und besitzt eine Leidenschaft für leckeres Essen. Trotzdem habe ich durch ihre Nutzung sozialer Medien, insbesondere YouTube, das Gefühl, nah an ihrer realen Person zu sein. [...] Soziale Medien dienen ihr in erster Linie zu beruflichen Zwecken.

Stepan Kröner/Lisa Unterberg (Hg.), Forschung zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung, München: kopaed 2019, S. 63–78.

65 https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/impuls_86.html

So veröffentlicht sie auf Instagram hauptsächlich professionelle Fotoshootings, während sie auf Twitter Interviews und Informationen zu ihren derzeitigen Projekten teilt.«[66]



Abbildung 1: Von Franskip zur Illustration des ersten Absatzes verwendetes Beispiel eines Instagram-Posts von Arden Cho.[67]

---

66 Franskip: Das Mädchen aus Texas [Forschungsbeitrag im Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung] 2019, https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/beitrag_8.html (Zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

67 Cho, Arden: EunBi 은비 has become one of my favorite cross body bags! [...] [Instagram-Posting] 21. Mai 2018. Abgerufen 26. April 2022, von https://www.instagram.com/p/BjC6uy-FlyU/?hl=de

In einem zweiten Absatz beschreibt die Autorin ihre Motivation, Arden Cho zu folgen:

> »Ich folge ihrem Instgram-Account bereits mehrere Jahre als sie noch nicht so viele Follower besaß (heute 2.2Mio.). Damals wie heute finde ich ihre Fotos ästhetisch sehr ansprechend. Die Bilder sind von professionellen Fotografen geschossen worden, daher ist dies nicht verwunderlich. Aber die Shootings – und die Fotos – zeichnet eine starke Abwechslung aus. Sind es mal klassische Bilder mit wenigen Kontrasten ist das nächste bereits der reine Farbkasten, das von Lebensfreude nur so sprüht. Die Locations ändern sich, die verschiedenen Länder (und Kontinente) werden gekonnt in Szene gesetzt, etc.
> Dabei steht für mich die Mode oder das Modeln nicht im Vordergrund. Mir geht es darum, mich morgens über neue, ästhetische und technisch anspruchsvolle Fotos freuen zu können, die mich nie langweilen.«[68]

Die Teilnehmerin macht bereits einige bedeutsame Unterscheidungen zu ihrem Verhältnis zum Model Arden Cho, die zunächst widersprüchlich scheinen: Zum einen behauptet Franskip, Arden Cho »kaum« zu kennen, während sie gleichzeitig das Gefühl hat, über Soziale Medien der authentischen Person Chos nahe zu kommen. Zum zweiten unterscheidet sie zwischen verschiedenen Plattformen, die für das Model verschiedene Funktionen haben (Instagram als Modellingplattform, Twitter als Referenzplattform für Interviews und andere Inhalte, YouTube als persönlicheres Tagebuch, in dem es auch emotional werden kann und in dem sie nahbarer ist). Diese Funktionen scheinen dabei auf die Verbreitung und Vermarktung eigener Inhalte abzuzielen. Zuletzt scheint Franskips Interesse an Arden Cho einerseits in ihrer Person begründet zu sein, während es ihr zugleich inhaltlich nicht um das Modeln, sondern um das Anschauen anspruchsvoll gemachter Fotos gehe.

68 Ebd.



Abbildung 2: Dieses Posting illustriert Franskips weitere Ausführungen (2. Absatz).[69]

Die Beobachtung dieser Unterscheidungen legen nahe, dass Franskip zunächst hinter den Social-Media-Auftritten nicht etwa eine Kunstfigur oder eine durch ein Medienkollektiv inszeniertes Narrativ feststellt, sondern dass sie Arden Cho, um als Beispiel für Attraktivität in Sozialen Medien gelten zu können, als authentische Person wahrnimmt. Dennoch finden sich in den Unterscheidungen auch Aussagen, welche nahelegen, dass die Inszenierung von professionellen und persönlichen Formen der Authentizität bei der Nutzung

69 Cho, Arden: Ahhhh!!! Really amazing news for AUGUST, can't wait to tell you guys for now I'm screaming inside!!! [Instagram-Posting] 11. Juni 2018, abgerufen 26. April, 2022, von https://www.instagram.com/p/Bj5WykDFk6I/?taken-by=arden_cho

Sozialer Medien eine zentrale Rolle spielen. Wie können diese beiden Perspektiven auf das Beispiel nun ins Verhältnis gesetzt werden?

Eine Perspektive, die das vermeintlich authentische, alltägliche Aufnehmen und Posten von Bildern in den Vordergrund stellt und die Funktion Instagrams betont, »die eigene Wahrnehmung, den ganz persönlichen Blick auf zumeist alltägliche Dinge auf andere Nutzer zu übertragen«[70] greift zu kurz, da sie den professionellen inszenatorischen Charakter in einer monetarisierten Funktion ausblendet. Auf der Gegenseite finden wir Positionen, die die inszenatorische Arbeit am Bild, etwa vergleichbar mit der Kunst der Rhetorik bei Kuhlhüser[71], behandeln und damit die Herstellung von Authentizität auf die Funktion einer rhetorischen Inszenierung reduzieren. Damit wird impliziert, dass die Gestaltung eines Bildinhaltes eine spezifische Lesart nahelegt und authentische Kommunikation auf diese Weise künstlich erschaffen werden kann. Aus dem Blick geraten dabei jedoch die praktizierten Verhältnisse zwischen Poster:in und Zuschauer:innen, innerhalb derer die jeweiligen Bildinhalte als stimmig oder unpassend verhandelt werden. Ebenfalls in den Hintergrund rückt dabei die ermöglichende Struktur Instagrams, deren Algorithmen je nach Ausdrucksweise und Interaktion mit Bildinhalten diese sichtbarer machen ausfiltern.

Wir möchten stattdessen vorschlagen, dass Franskips gleichzeitige Beobachtung professionell inszenierter Fotografien und ihre Wahrnehmung von Arden Cho als authentische Person vor dem Hintergrund einer Affordanz, also einer Eigenschaft einer Beziehung, erklärbar wird. In der technisch durch Instagram gestützten Praktik des Teilens von Bildern durch das Model Arden Cho und der Reaktionen und Interaktionen einer Follower:innen-Community entfaltet sich die Möglichkeit der Authentizität als Affordanz zwischen Instagram als Plattform und ihren Anwender:innen. Die sich in dem von Franskip beschriebenen Beispiel realisierende Form der Authentizität ist, ähnlich wie die ›Beweglichkeit‹

---

70 H. Roth: Die Rolle der Smartphone-Fotografie und Sozialer Netzwerke in der Entstehung einer neuen Bildästhetik und neuer Bildtypen (wie Anm. 1), S. 121.

71 S. Kuhlhüser: #fernweh #wanderlust #explore (wie Anm. 2), S. 89ff.

des zuvor erwähnten Briefbeschwerers, weniger eine dem Sozialen Medium inhärente Eigenschaft, als vielmehr eine emergente Qualität, die sich in der Wechselwirkung der digitalen Operationen und den sozialen Gebrauchsformen entfaltet. Im Verhältnis der technischen Infrastruktur, den figurierenden Algorithmen, den einzelnen Postings und den darin enthaltenen Fotos sowie den Follower:innen, die diese Postings anschauen und kommentieren, entfaltet sich die Möglichkeit, Personen im Rahmen ihrer Inszenierung als echte Person zu identifizieren und sie als authentisch wahrzunehmen. Diese Praktik lässt sich dabei nicht ablösen von den technischen Voraussetzungen der Bildproduktion oder der Notwendigkeit eines Internetzugangs, um die Artikulate wahrnehmen zu können, während diese ›harten‹ materialistischen Funktionen zugleich nicht hinreichend erklären, wieso sich ein spezifisch praktiziertes Verhältnis zwischen Influencer:innen und Follower:innen entwickelt.

Dieses veränderbare Verhältnis lässt sich nicht hinreichend beschreiben, indem Instagram mit seinen jeweiligen Funktionen und Mechanismen in den Blick genommen wird, sondern entspannt sich emergent im Rahmen menschlicher Praxis und kann erst aus dieser abgelesen werden. Zwar entstehen in diesem Prozess überdauernde Manifestationen wie Bilder, Kommentare oder andere Artikulate, sie sind jedoch nur vor der historisch gewachsenenen Praktik einer inszenierten Authentizität verstehbar, die sich, wie Zoe Hurley vorgeschlagen hat, als eine ›fantastische Authentizität‹[72] verstehen lässt. Aus dieser Perspektive wird das sich im Beispiel von Franskip entfaltende Spiel aus Inszenierung und Authentizität als Form einer parasozialen Interaktion lesbar, in der die Bedeutsamkeit der wahrgenommenen Postings auf Instagram unabhängig von der Echtheit und Wahrhaftigkeit des ursprünglichen Bildes ist. Vielmehr erzeugt das auf technischer Grundlage Instagrams vielfache Reproduzieren eines Influencer:innen-Follower:innen-Verhältnisses selbst Authentizität. Dass ein solches routiniertes, vorausgesetztes Vertrauen in die Authentizität

72 Z. Hurley: Imagined Affordances of Instagram and the Fantastical Authenticity of Female Gulf-Arab Social Media Influencers (wie Anm. 7).

der Bildinhalte auch ins Wanken geraten kann, zeigen verschiedenen künstlerische Projekte, die in Sozialen Medien vorgegebene authentische Personen im Zusammenhang ihres Alltags abgebildet haben, nur um das vermeintlich authentische Narrativ letztlich zu dekonstruieren.[73] Vergleichbare Zugänge machen von der historisch gewachsenen Affordanz gebrauch, durch welche Inhalte auf Plattformen Sozialer Medien ihre Authentizität erhalten. Neben vergleichbaren Inhalten anderer Poster:innen wird das rein inszenierte Narrativ so lange als authentisch lesbar wie die Autor:innen des Narrativs es als solches aufrecht erhalten.

Ausblick

Mit der von uns vorgeschlagenen Perspektive auf die Interaktion von Mensch und (digitaler) Technologie, welche Affordanzen als wechselseitige Eigenschaft einer praktizierten Beziehung versteht, geht die Annahme einher, dass Affordanzen relational, emergent, im Wandel begriffen und letztlich kontingent sind. Während diese Perspektive der Komplexität situierter Interaktionen gerecht wird, so impliziert ein konsequent relationales Verständnis von Affordanzen einige Konsequenzen für die Forschungen, die mit dem Konzept der Affordanzen arbeiten.

Affordanzen können nicht als Menge stabiler technischer Eigenschaften beschrieben werden, sondern müssen jeweils aus empirisch

73 Siehe hierzu etwa den fiktionalen Vlog von ›lonelygirl15‹, ausführlicher beschrieben bei: Kuhn, Markus: »Fiktionale Videotagebücher: Zur Inszenierung und Funktionalisierung des Authentischen in Webserien«, in Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.), Übersetzen und Rahmen, Leiden: Brill/Fink 2010, S. 299–316; siehe außerdem die Arbeit »Excellences & Perfections« der Künstlerin Amalia Ulman, die 2014 ein fiktionales Narrativ einer jungen Frau auf Instagram inszenierte. In Abgrenzung zu vermeintlich authentischen Profilen von Influencer:innen beschrieben z.B. bei: Loewe, Sebastian: »Vom optimierten Selbst erzählen. Überlegungen zum transmedialen Phänomen der Instagram-Influencerin«, in: DIEGESIS 8(2) (2019), S. 26–48, hier S. 45f.

beobachteten Situationen der Interaktion abgeleitet werden. Wenngleich wir überdauernde Kristallisierungen in Form von Artikulaten und Artefakten bei der Nutzung digitaler Medien beobachten können, die uns Hinweise auf Affordanzen liefern, so können wir nicht annehmen, dass die Bedeutung einer zeitlich situierten Technologie überzeitlich verstanden werden kann. Der noch heutige Gebrauch des ›Auflegens‹ für das Beenden eines Telefonats verdeutlicht das Überdauern anachronistisch gewordener Sinnzuschreibung. Während bei einem alten Telefon der Hörer in die Gabel gelegt werden konnte, um ein Gespräch zu beenden (Auflegbarkeit wäre damit eine Affordanz des Telefonhörers, mit dem die Unterbrechung der Verbindung mit Gesprächspartner:innen einherging), so braucht es heute im Technologiegebrauch möglicherweise eine Erklärung, wieso das Drücken eines Knopfes zur Trennung der Verbindung als ›Auflegen‹ bezeichnet werden kann. Was umgangssprachlich keinen größeren Umstand bereitet, kann im Kontext wissenschaftlicher Betrachtung zu einer Ungenauigkeit führen, wenn wir davon ausgehen, dass Affordanzen statisch bleiben. Auch ein Smartphone lässt sich auf etwas ablegen, also ›auflegen‹ – um die Verbindung zu trennen, muss jedoch eine Taste auf dem Touch-Display bedient werden, was grundlegend andere Handlungsabläufe impliziert. Die Affordanzen, die wir heute gegenwärtigen Technologien zuschreiben, müssen demnach streng daraufhin geprüft werden, ob sie auch auf vergleichbare Technologien anwendbar sind.

Abhängig von sozialen Bedeutungszuschreibungen aber auch Veränderungen in Soft- und Hardware samt ihrer routinierten Anwendungspraxis, verändert sich ebenfalls, was eine Technologie – deren Materialität zudem weitaus komplexer und wandelbarer ist als die eines Steines oder Briefbeschwerers – im Verhältnis zu den Anwender:innen zu ermöglichen vermag. Relativ stabile relationale Eigenschaften wie die Mobilität eines Smartphones oder die Hypertextualität von Websites mögen als überdauernde Faktoren wichtige Landmarken in der Mensch-Technologie-Interaktion darstellen. Sie genügen jedoch nicht, um den spezifischen, historisch gewachsenen Praktiken von digitalen Communities, Gruppen oder interagierenden Individuen gerecht zu werden, deren Nutzungsweisen aus Verwendungszusammenhängen

emergieren. Wenn wir über die Affordanzen sprechen wollen, die Menschen zu spezifischen Nutzungsweisen verhelfen, so müssen wir zunächst die spezifischen Situationen der Interaktion in den Blick nehmen, um rückwirkend beobachten zu können, welche relationalen Eigenschaften zwischen Mensch und Technologie eine spezifische Interaktion ermöglicht haben.

Im Sinne der von McVeigh-Schultz und Baym vorgeschlagenen Idee ›allgemeinsprachlicher Affordanzen‹ (vernacular affordances)[74] scheint es methodisch geboten, Affordanzen durch die Praktiker:innen selbst explorieren und beschreiben zu lassen, anstatt deren Rekonstruktion externen Beobachter:innen zu überlassen. Ohne die Perspektive der Anwender:innen kann schlichtweg nicht berücksichtigt werden, mit welcher situierten Absicht Technologien zur Kommunikation oder zum Ausdruck verwendet werden. Daher scheint es nur folgerichtig, dass Anwender:innen selbst darüber Auskunft geben sollten, mit welchen Bedürfnissen, Erwartungen und Ideen sie Technologien verwenden und welche Funktionen, Eigenschaften und Mechanismen sie dabei als wirksam wahrnehmen, eigens formulierte Ziele zu erreichen. Ein solcher Ansatz kommt darüber der Forderung Buchers und Helmonds nach, Nutzer:innen von Software nicht zu verallgemeinern, sondern nach dem jeweiligen Hintergrund der ›user‹ zu differenzieren (»[…] advertisers, developers and researchers are platform users in their own right too.«) Eine Plattform affordiert aus Perspektive unterschiedlicher Nutzer:innen dann eine Reihe von verschiedenen Interaktionen – für Entwickler:innen spielen Anschlussstellen (APIs) eine wichtigere Rolle, für Forscher:innen könnte bedeutsam sein, wie einfach es ist, Daten auf einer Plattform zur Verfügung zu stellen und nachvollziehbar zu referenzieren. Für das Model Arden Cho spielt die Möglichkeit von Produktplatzierungen eine Rolle, während für die Followerin Franskip diese Möglichkeit vermutlich uninteressant ist.

---

74 McVeigh-Schultz, Joshua/Baym, Nancy K.: »Thinking of You: Vernacular Affordance in the Context of the Microsocial Relationship App, Couple«, in: Social Media + Society 1(2) (2015), S. 1–13.

Mit der vorausgegangenen Forschungsarbeit im Rahmen des *Onlinelabors für Digitale Kulturelle Bildung*[75] haben wir versucht, dem Modell eines alltagsbezogenen, erfahrungsgestützten und teilnehmer:innen-zentrierten Ansatzes möglichst nahe zu kommen, um partizipativ den spezifischen Sinnzusammenhängen der mitforschenden Teilnehmer:innen näher zu kommen. Die hier vorgestellte analytische Rahmung bietet eine Möglichkeit, um Affordanzen vor dem Hintergrund situierter Fragestellungen in den Blick zu nehmen, ohne die Verwendung von Technologien zu verallgemeinern oder Anwendungsmöglichkeiten auf technische Eigenschaften zu reduzieren.

75 H. Allert/M. Ide/C. Richter/C. Schröder/S. Thiele: DiKuBi-on: Soziale Medien als kultureller Bildungsraum (wie Anm. 64).

Soziale Medien und Digitale Technologien

Christoph Richter

»Wählen Sie den letzten Beitrag (z.B. ein Foto, ein Kommentar oder ein Video) aus Sozialen Medien aus, den Sie erstellt haben und der etwas über Sie aussagt. Beschreiben Sie die Situation, in der Sie den Beitrag erstellt haben. Beschreiben Sie außerdem, welche technischen Mittel (Handy, Computer, Webseiten, Apps etc.) Sie benutzt haben und in welchem sozialen Kontext (Wo ist der Beitrag entstanden und an wen richtet er sich?) der Beitrag entstanden ist.«
Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung

Ein ›gewöhnliches‹ Posting?

Im Rahmen des Onlinelabors für Digitale Kulturelle Bildung haben wir die Teilnehmer:innen unter anderem darum gebeten, zu beschreiben, wie ein ›gewöhnliches‹ Posting entsteht. Der Impuls zielt in sehr allgemeiner Form auf die soziale wie auch technische Vermitteltheit Sozialer Medien ab und versucht das Gewohnte und Alltägliche thematisch

werden zu lassen. Sobald wir es bei der Antwort jedoch nicht mit einem allgemeinen Verweis auf eine bestimmte Geräteklasse, wie etwa Smartphones, oder bestimmte Onlinedienste, wie Instagram, Twitter und Co., belassen, erweist sich die Frage nach den ›digitalen Technologien‹ als äußerst voraussetzungsvoll. Was genau sind diese Technologien, mit denen wir es zu tun haben und die Einfluss darauf nehmen, wie wir uns in Sozialen Medien artikulieren und was wir dort zu sehen bekommen? Je genauer wir hinschauen, desto komplexer und unübersichtlicher scheinen die technischen Verhältnisse zu werden.

Das Posten eines Bildes auf Instagram kann hierfür als Beispiel dienen. So limitiert bereits bei der Aufnahme eines Fotos mit dem Smartphone die verbaute Hardware die Auflösung und Lichtstärke der Bilder, während Algorithmen im Zuge der Bildsignalverarbeitung das Bild stabilisieren, das Bildrauschen reduzieren und die Dateigrößen durch die Umrechnung in entsprechende Formate reduzieren. Mittels soft- und hardwaretechnisch realisierter Bedienelemente können die Anwender:innen die Kontrolle über ausgewählte Funktionen, wie etwa den Autofokus, übernehmen. Die von Instagram für die verschiedenen mobilen Betriebssysteme bereitgestellten Apps ermöglichen zudem die Nachbearbeitung der Bilder, wie auch ihre Verschlagwortung und Verortung mittels Geotagging. Über WLAN oder Mobilfunknetze und entsprechende Kommunikationsprotokolle wird der geteilte Beitrag dann in den Datenbanken von Instagram gespeichert, von wo aus er entweder als Reaktion auf Suchanfragen oder über den Newsfeed für andere Nutzer:innen zugänglich wird. Sowohl die geteilten Beiträge wie auch die auf sie folgenden Reaktionen bilden wiederum die Grundlage für die Generierung von Nutzerprofilen, die Ermittlung von Trends wie auch die Identifikation von spezifischen Inhalten (z.B. Hatespeech). Auch diese Prozesse vollziehen sich in hierauf ausgelegten technologischen Strukturen, die sich unter anderem aus Datenbanken, Suchmaschinen und Protokollen zusammensetzen.

Zugleich erweisen sich die technischen Verhältnisse nicht nur als vielschichtig, sondern auch als hochgradig dynamisch. Diese Dynamik betrifft dabei nicht nur den sich ständig wandelnden Strom an Beiträgen und hieraus abgeleiteten Trends, oder regulatorische Eingriffe, die

etwa zu einer Anpassung von Datenschutzrichtlinien oder Nutzungsbedingungen führen, sondern auch die an diesen Prozessen beteiligten Soft- und Hardwarekomponenten. Augenfällige Indikatoren hierfür sind etwa der schnelle Austausch von Smartphones durch neuere Modelle[1] wie auch die rasche Abfolge von Softwareupdates[2]. Der Einsatz neuer Kameratypen und Datenformate wie auch das sich wandelnde Funktionsspektrum der jeweiligen Apps verweisen dabei nicht bloß auf technische Erfordernisse, sondern auch auf sich wandelnde kulturelle Formate und hierauf bezogene Praktiken und Erwartungen.

Diese erste sehr kursorische Annäherung macht bereits deutlich, dass weder eine auf zweckrational verfügbare Funktionalitäten noch eine auf klar abgrenzbare technische Entitäten ausgelegte Betrachtung ausreicht, um der Vielschichtigkeit und Dynamik der technischen Verhältnisse in Sozialen Medien gerecht zu werden. Vielmehr bedarf es, so die hier vertretene These, eines analytischen Zugangs, der es ermöglicht die Entwicklungsdynamiken digitaler Technologien mit der Transformation kultureller Praktiken und der mit ihnen einhergehenden Artikulationsformen in Beziehung zu setzen. Der vorliegende Aufsatz ist insofern Teil der Suche nach einem analytischen Zugang, der einerseits »den medientechnologischen Wandel der Gegenwart als tiefgreifenden und umfassenden kulturellen Wandel auffasst«[3] und andererseits die »Materialität des Digitalen […] als vielfach realisiert, miteinander in Verbindung gesetzt und auf ganz verschiedene Art und Weise

1 Z.B. Bitkom e.V.: Markt rund um Smartphones wächst auf 36 Milliarden Euro, bitkom, https://www.bitkom.org/Presse/Presseinformation/Markt-rund-um-Smartphones-waechst-auf-36-Milliarden-Euro vom 20. Februar 2020.

2 So liegt beispielsweise Mitte März 2021 Instagram bereits in der 180. Version sowohl für iOS wie auch für Android vor.

3 Bettinger, Patrick: »Materialität und digitale Medialität in der erziehungswissenschaftlichen Medienforschung: Ein praxeologisch-diskursanalytisch perspektivierter Vermittlungsversuch«, in: MedienPädagogik: Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung (Jahrbuch Medienpädagogik) 15 (2020), S. 53–77, DOI: 10.21240/mpaed/jb15/2020.03.04.X, hier S. 54.

in Konflikt und Antagonismen stehend annimmt«[4]. Ein entsprechender Zugang, der digitale Technologien nicht als statische und eindeutig abgrenzbare Entitäten, sondern als offene und sich transformierende Prozessfiguren fasst, bietet insbesondere vor dem Hintergrund relationaler Konzeptionen von (Medien-)Bildung einen Ansatzpunkt, um Möglichkeiten zur ›Transformation subjektivierender Relationierungen‹[5] auszuloten und neue ›produktive Verwicklungen‹[6] zu erproben.

Ausgangspunkt, für den im Rahmen dieses Aufsatzes vorgeschlagenen Zugang, bildet die Vorstellung der Genese (digitaler) Technologien als einem koevolutionären kulturellen Transformationsprozess, in dem sich technische Elemente, anwendungsbezogene Produkte und Systeme sowie der praktische Umgang mit den Dingen wechselseitig ko-konfigurieren. Anstelle der Vorstellung von Technologien als Ausdruck gestalterischer Intentionen oder einer auf Dauer gestellten Sozialität, rücken damit die Dynamiken der Technikgenese[7] in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Auf der Suche nach einem analytischen Ansatzpunkt, der es möglich macht, der konstitutiven Verwicklung von Mensch und Technik wie auch der performativen Eigensinnigkeit digitaler Technologien Rechnung zu tragen, greift der im Folgenden zu skizzierende analytische

---

4 Passoth, Jan-Hendrik: »Hardware, Software, Runtime: Das Politische der (zumindest) dreifachen Materialität des Digitalen«, in: BEHEMOTH A Journal on Civilisation 10(1) (2017), S. 57–73, DOI: 10.6094/BEHEMOTH.2017.10.1.946, hier S. 70.

5 Jörissen, Benjamin: »Bildung der Dinge: Design und Subjektivation«, in: Benjamin Jörissen/Torsten Meyer (Hg.), Subjekt, Medium, Bildung, Wiesbaden: Springer VS (2015), S. 215–233.

6 Allert, Heidrun/Asmussen, Michael: »Bildung als produktive Verwicklung«, in: Heidrun Allert/Michael Asmussen/Christoph Richter (Hg.), Digitalität und Selbst – Interdisziplinäre Perspektiven aus Subjektivierungs- und Bildungsprozesse, Bielefeld: transcript Verlag (2017), S. 27–69.

7 Wie im weiteren Verlauf näher ausgeführt, sind diese Dynamiken der Technikgenese hier nicht im Sinne einer deterministischen Eigenlogik der Technik, sondern als kontingente Interferenzen zwischen kulturellen Praktiken und den aus ihnen resultierenden technischen Formbildungsprozessen zu verstehen.

Zugang auf das von Christiane Floyd vorgeschlagene Konzept der ›(auto)operationalen Form‹[8] zurück und entwickelt es vor dem Hintergrund praxistheoretischer[9] wie auch technikgenetischer[10] Überlegungen weiter. Ziel ist es, das von Christiane Floyd umrissene Verständnis der digitalen Technologieverhältnisse sowohl für die theoretische Reflexion wie auch empirische Untersuchung Sozialer Medien zu erschließen.

Ausgehend von einer entsprechenden konzeptionellen Fassung digitaler Technologien diskutiert der Aufsatz anhand von Beispielen aus dem Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung die uneinholbare Differenz autooperationaler Formen und kultureller Praxis sowie der sich hieraus ergebenden Einsatzpunkte für eine kritische Auseinandersetzung mit digitalen Technologieverhältnissen. In einem ersten Schritt sollen aber zunächst die im aktuellen Diskurs anzutreffenden analytischen Perspektiven der Technikgenese kurz umrissen und in Bezug auf die aus ihnen resultierenden analytischen Engführungen diskutiert werden. Zentral ist hierbei die Frage danach, wie sich die Koevolution von Mensch und Technik, von sozialer Praxis und digitaler Technologie, analytisch fassen lässt, ohne beide vorschnell in eins zu setzen.

---

8 Floyd, Christiane: »Autooperationale Form und situiertes Handeln«, in: Cognitio Humana – XVII. Deutscher Kongreß für Philosophie, Leipzig: Akademie Verlag (1997), S. 237–252; Floyd, Christiane: »Developing and Embedding Auto-Operational Form«, in: Yvonne Dittrich/Christiane Floyd/Ralf Klischewski (Hg.), Social Thinking – Software Practice, Cambridge: MIT Press (2002), S. 5–28.

9 Die praxistheoretischen Überlegungen folgen hierbei insbesondere der Theorie sozialer Praktiken Theodore Schatzki. Siehe insbesondere Schatzki, Theodore R.: »A primer on practices: Theory and research«, in: Joy Higgs/Ronald Barnett/Stephen Billett/Maggie Hutchings/Franziska Trede (Hg.), Practice-based education, New York: Sense Publisher 2012, S. 13–26, sowie Schatzki, Theodore R.: »Materiality and Social Life«, in: Nature & Culture 5(2) (2010), S. 123–149.

10 Hier insbesondere Dourish, Paul: The Stuff of Bits: an essay on the materialities of information, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2017; Rieder, Bernhard: Engines of Order: a Mechanology of Algorithmic Techniques, Amsterdam: Amsterdam University Press 2020; sowie Mills, Simon: »Concrete Software: Simondon's mechanology and the techno-social«, in: The Fibreculture Journal 18 (2011), S. 206–231.

Die konstitutive Verwicklung von Mensch und Technik

Die Diagnose eines postdigitalen Zustandes, »in dem die Digitalisierung so weit abgeschlossen ist, dass das Digitale eine omnipräsente, ubiquitäre Infrastruktur darstellt«[11], verweist auf den Umstand, dass digitale Technologien unserem Tun, wie auch unserer Erfahrung der Welt nicht mehr äußerlich sind. Digitale Technologien sind keine ›bloßen‹ Werkzeuge, derer wir uns bedienen, sondern ein integraler Bestandteil unserer kulturellen Alltagspraktiken, die unsere individuellen wie auch kollektiven Handlungs- und Erfahrungshorizonte transformieren.[12] So haben sich auch Soziale Medien als digitale Technologien eingewoben in die Art und Weise, wie wir miteinander interagieren und kommunizieren, uns artikulieren und informieren, uns untereinander vernetzen und unser Verständnis der Welt organisieren. Der Umgang mit Plattformen, wie Instagram, YouTube, Facebook oder TikTok, erschöpft sich nicht in ihrem zweckrationalen Gebrauch, in dem sie tun was wir von ihnen erwarten, sondern umfasst auch die soziale Bedeutung, die wir den technischen Dingen beimessen, die Erwartungen, die wir an die Technik richten, die Anforderungen, die die Technik an uns stellt, wie auch die Abhängigkeiten, die sich aus dem wiederholten Gebrauch ergeben. So umfasst etwa das Erstellen und Teilen eines Beitrags

11 Jörissen, Benjamin: »Subjektivation und ästhetische Bildung in der post-digitalen Kultur«, in: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik 94 (2018), S. 51–70, hier. S. 69; siehe auch Jandrić, Petar/Knox, Jeremy/Besley, Tina/Ryberg, Thomas/Suoranta, Juha/Hayes, Sarah: »Postdigital science and education«, in: Educational Philosophy and Theory 50(10) (2018), S. 893–899, DOI: 10.1080/00131857.2018.1454000

12 Vgl. z.B. Gillespie, Tarleton: »The Relevance of Algorithms«, in: Tarleton Gillespie/Pablo J. Boczkowski/Kirsten A. Foot (Hg.), Media technologies: Essays on communication, materiality and society, Cambridge, MA: MIT Press (2014), S. 167–194; Introna, Lucas D.: »Algorithms, Governance, and Governmentality: On Governing Academic Writing«, in: Science, Technology, & Human Values 41(1) (2016), S. 17–49, DOI: 10.1177/0162243915587360; Roberge, Jonathan/Seyfert, Robert: »What are Algorithmic Cultures?«, in: Robert Seyfert/Jonathan Roberge (Hg.), Algorithmic Cultures – Essays on meaning, performance and new technologies, London: Routledge 2016, S. 1–25.

auf Instagram als Form der persönlichen Artikulation nicht nur die Produktion und Veröffentlichung ausgewählter Inhalte, sondern impliziert auch spezifische Konventionen des Ausdrucks, setzt Erwartungen an die Funktionsweise der Plattform voraus, verändert die relative Sichtbarkeiten eigener wie auch fremder Beiträge und erzeugt Daten, die zur Berechnung individualisierter Profile wie auch übergreifender Trends genutzt werden können.

Als digitale Technologien sind Soziale Medien in unhintergehbarer Weise in unsere Praktiken verwickelt, da sie die Welt wie auch unser Verhalten in einer Weise modellieren, die ihrer eigenen technischen Konstitution entspricht. Selbst das Ausbleiben einer direkten Interaktion, wie etwa der Verzicht auf ein Posting, einen Kommentar oder ein Like, wird auf diese Weise zu einem technisch prozessierbaren Ereignis. In dem Maße, in dem digitale Technologien soziale Praktiken in zweckgebundener Weise modellieren, sind wir selbst zu einem Gegenstand dieser Technologien geworden, die Profile von uns anlegen und unsere Handlungsweisen dokumentieren und analysieren. Soziale Medien sind, wie Taina Bucher hervorgehoben hat, »performative intermediaries that participate in shaping the worlds they only purport to represent«[13]. Als ›Kulturtechnik‹ greifen digitale Technologien entsprechend »tief in die ökonomischen, aber auch in die politischen und kulturellen Verhältnisse ein«[14], die sie selbst mit hervorbringen und die in ihrer kulturellen und historischen Bedingtheit nicht ohne sie zu verstehen sind.

13 Bucher, Taina: If...Then – Algorithmic Power and Politics, New York: Oxford University Press 2018, hier S. 1.

14 Coy, Wolfgang: »Kulturen – nicht betreten? Anmerkungen zur ›Kulturtechnik Informatik‹«, in: Informatik-Spektrum 31(1) (2008), S. 30–34, DOI: 10.1007/s00287-007-0207-z, hier S. 33.

Die Koevolution von Mensch und Technik

Obwohl im techniksoziologischen und kulturwissenschaftlichen Diskurs zunehmend deutlich geworden ist, dass soziale Praktiken nicht ohne Bezugnahme auf die Geräte, Ressourcen und Infrastrukturen[15] zu verstehen sind, ist weiterhin offen, wie sich jene ›konstitutive Verwicklung‹[16] von Mensch und Technik, der Umstand, dass soziale Praktiken und Technologien immer schon aufeinander verwiesen sind, sowohl analytisch wie auch empirisch fassen lässt. Sind etwa die sich verändernden Praktiken der Interaktion und Artikulation auf Instagram vor allem eine Folge sich wandelnder technischer Möglichkeiten, wie etwa der Verbreitung mobiler Endgeräte, der Zugänglichkeit des Internets, neuer technischer Protokolle und Dienste, oder ist das, was für uns an Inhalten sichtbar wird, der Art und Weise geschuldet, in der wir mit diesen technischen Möglichkeiten umgehen? Besonders augenfällig wird diese Frage dort, wo, wie auf Social-Media-Plattformen, soziale Ordnungen, etwa in Form interpersonaler Beziehungen, individueller Interessen und kollektiver Trends, zugleich Gegenstand wie auch Produkt technischer Kalküle sind. Wo beispielsweise die Anordnung der Beiträge in unserem Newsfeed sowohl auf den in der Plattform realisierten algorithmischen Strukturen wie auch unserem eigenen Verhalten und den daraus resultierenden Daten basiert.

Um die grundlegende Verflechtung von Mensch und Technik in den Blick nehmen zu können und technik- wie auch sozialdeterministische

---

15 Vgl. Shove, Elizabeth: »Matters of practice«, in: A. Hui/T. R. Schatzki/Elizabeth Shove (Hg.), The Nexus of Practices – connections, constellations, practitioners, London: Routledge (2017), S. 155–168.

16 Vgl. u.a. Meyer-Drawe, K.: Illusionen von Autonomie: diesseits von Ohnmacht und Allmacht des Ich, München: P. Kirchheim 1990; Orlikowski, Wanda J.: »Sociomaterial Practices: Exploring Technology at Work«, in: Organization Studies 28(9) (2007), S. 1435–1448, DOI: 10.1177/0170840607081138; Ihde, Don/Malafouris, Lambros: »Homo faber Revisited: Postphenomenology and Material Engagement Theory«, in: Philosophy & Technology 32(2) (2019), DOI: 10.1007/s13347-018-0321-7, S. 195–214.

Engführungen zu vermeiden, stützt sich die wissenschaftliche Diskussion um digitale Technologien und Sozialen Medien vermehrt auf soziomaterielle Theorieangebote, die davon ausgehen, dass Menschen und (technische) Dinge keine in sich geschlossenen Entitäten darstellen, sondern einander konstitutiv bedingen, indem sie einander durch ihre Beziehung zueinander hervorbringen.[17] Der hiermit verbundenen Vorstellung der (digitalen) Technologieverhältnisse als einem dynamischen Beziehungsgeflecht liegt dabei im Kern die Idee zugrunde, dass wir uns als Menschen nicht nur an eine bereits existierende soziale, kulturelle wie auch materielle und technische ›Umwelt‹ anpassen, sondern diese immer auch aktiv mit herstellen und verändern, während wir zugleich selbst sowohl Produzierende wie auch Produzierte dieser Umwelten sind. Entsprechend dieser Perspektive, die Don Ihde und Lambros Malafouris auf die Formel »we make things which in turn make us«[18] verdichtet haben, sind sowohl der Mensch wie auch seine (technische) Umwelt Teil koevolutionärer Prozesse, innerhalb derer sich menschliche Fähigkeiten, soziale Bedeutungen, materielle Arrangements wie auch Technologien herausbilden und transformieren.[19] In diesem Sinne nehmen etwa Soziale Medien, wie Instagram, einerseits Einfluss auf die Art und Weise, wie wir uns Artikulieren und miteinander kommunizieren, während aber zugleich die sich wandelnden Gewohnheiten und Praktiken ihrerseits technische Veränderungen nach sich ziehen.

Auch wenn die Idee einer konstitutiven beziehungsweise koevolutionären Verwicklung von sozialen Praktiken und (digitalen) Technologien intuitiv plausibel ist und eine zentrale Rolle im aktuellen Diskurs um Fragen der Digitalisierung spielt, stellt sich auch hier immer noch

---

17 Vgl. Latour, Bruno: Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford: Oxford University Press 2005; Orlikowski, Wanda J.: »The sociomateriality of organisational life: considering technology in management research«, in: Cambridge Journal of Economics 34(1) (2010), S. 125–141, DOI: 10.1093/cje/bep058.

18 D. Ihde/L. Malafouris: Homo faber Revisited (wie Anm. 16), hier S. 196.

19 Vgl. Shove, Elizabeth/Pantzar, Mika/Watson, Matt: The Dynamics of Social Practice –Everyday Life and how it Changes, Los Angeles: Sage 2012.

die Frage, wie entsprechende Evolutionsprozesse eigentlich zu verstehen sind und was hier eigentlich ›koevolviert‹[20]. Was genau ist damit gemeint, wenn wir sagen, dass sich Praktiken und Technologien wechselseitig bedingen? Welchen Einfluss hat etwa unser Umgang mit einem Sozialen Medium wie Instagram auf die Technologie und wie beeinflussen technologische Entwicklungen meinen/unseren Umgang mit Instagram? Lassen sich Gebrauch und Technik überhaupt voneinander unterscheiden oder ist Instagram letztlich das, was wir oder die an der Entwicklung beteiligten Personen daraus machen? In Abhängigkeit von den Antworten auf diese Fragen ergeben sich dann schließlich auch unterschiedliche Ansatzpunkte für eine mögliche Mit- und Ausgestaltung unserer individuellen wie auch kollektiven Technologieverhältnisse.

Anwendungs- und gestaltungsbezogene Modelle der Koevolution

In Bezug auf die Frage, wie sich die Koevolution von Mensch und Technik, von sozialer Praxis und digitaler Technologie, analytisch fassen lässt, lassen sich in der aktuellen Diskussion um Prozesse der Digitalisierung zwei wesentliche Zugänge ausmachen, die sich der Thematik aus einer anwendungs- beziehungsweise einer gestaltungsbezogenen Perspektive nähern und jeweils unterschiedliche Aspekte entsprechender Transformationsdynamiken fokussieren.

So haben anwendungsbezogene Ansätze die kontextgebundene Interpretation und Nutzung digitaler Technologien hervorgehoben und die wechselseitige Verschränkung von sozialen Praktiken und praktischen Gebrauchsweisen in den Mittelpunkt ihrer analytischen Betrachtungen gestellt.[21] Ausgangspunkt ist hierbei die Feststellung, dass digitale Technologien in ihrer praktischen Bedeutung und Funktion nicht

---

20 Vgl. D. Ihde/L. Malafouris: Homo faber Revisited (wie Anm. 16).

21 Z.B. Orlikowski, Wanda J.: »Using Technology and Constituting Structures: A Practice Lens for Studying Technology in Organizations«, in: Organization Science 11(4) (2000), S. 404–428.; Vaast, Emmanuelle/Walsham, Geoff: »Representations and actions: the transformation of work practices with IT use«, in: Information and Organization 15 (2005), S. 65–89.

von vornherein festgelegt sind, sondern sich diese erst im und aus dem praktischen Gebrauch heraus ergeben. Bedeutung und Funktion einer Technologie sind aus dieser Perspektive untrennbar mit den jeweiligen sozialen Praktiken verknüpft, innerhalb derer sie ihre Anwendung findet. So bildet einerseits die soziale Praktik den strukturellen Rahmen, innerhalb dessen eine Technologie eine Bedeutung erlangen und eine Funktion erfüllen kann, während zugleich durch den wiederkehrenden Gebrauch der Technologie die jeweilige Praktik mit strukturiert wird. Durch den Gebrauch der Technologien im Kontext sozialer Praktiken bilden sich entsprechend spezifische Konventionen und Arten des Gebrauchs aus, die ihrerseits zu einem Teil der Praktik werden.[22] Bezogen auf die Analyse Sozialer Medien, wie zum Beispiel Instagram, lenkt eine entsprechende Perspektive den Fokus etwa auf die sich im Umgang mit der Technik verändernden Praktiken der Produktion, des Teilens, des Referenzierens und des Archivierens von Bildern.[23] Hiermit einher gehen dann beispielsweise Fragen nach der Ausbildung spezifischer rhetorischer Formen in der Nutzung von Instagram[24] wie auch sich verändernder Prozesse kollektiver Bedeutungsaushandlung[25].

Mit der Fokussierung auf die sich wandelnden Gebrauchsformen verweist diese Perspektive auf den Umstand, dass (digitale) Technologien aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheiten zwar die Randbedingungen des praktischen Umgangs festlegen, aber weder die praktische Funktion noch die soziale Bedeutung der Technik bestimmen.[26]

---

22 Vgl. W. Orlikowski: Using Technology and Constituting Structures (wie Anm. ref-01]21), hier S. 407.

23 Siehe z.B. Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra: Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur, Bielefeld: transcript Verlag 2018.

24 Kuhlhüser, Sandra: »#fernweh #wanderlust #explore: Reise-›Erzählungen‹ auf Instagram«, in: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch 36(1) (2017), S. 84–109.

25 Schreiber, Maria/Kramer, Michaela: »›Verdammt schön‹ – Methodologische und methodische Herausforderungen der Rekonstruktion von Bildpraktiken auf Instagram«, in: ZQF 1(2) (2016), S. 81–106.

26 Vgl. W. Orlikowski: Using Technology and Constituting Structures (wie Anm. 21), hier S. 409.

Das Konzept der Koevolution bezieht sich aus dieser Perspektive in erster Linie auf die Beziehung und die wechselseitige Abhängigkeit sozialer Praktiken, die immer wieder neu aufeinander abgestimmt werden müssen und insofern koevolvieren.[27]

Im Unterschied zu einer anwendungsbezogenen Betrachtung von Mensch und Technik verorten gestaltungsorientierte Ansätze den koevolutionären Charakter der Technikgenese hingegen weniger in den sich wandelnden Gebrauchsformen als vielmehr im Wechselspiel von Herstellung und Gebrauch digitaler Technologien. Entsprechende Ansätze, die ihren Ursprung im Bereich der Designforschung[28] wie auch der Softwaregestaltung[29] haben, fokussieren auf die Beziehung zwischen den praktischen Aufgaben, innerhalb derer digitale Technologien eingesetzt werden, und den in den jeweiligen technischen Produkten realisierten Funktionalitäten. Wesentlich ist hierbei die Feststellung, dass technische Produkte zwar allgemein mit der Intention entwickelt werden, bestimmte praktische Funktionen zu erfüllen, sich die angenommene Aufgabenstellung aber mit der Verfügbarkeit eines entsprechenden Produkts verändert, so dass neue Anforderungen entstehen, die ihrerseits wiederum eine Anpassung oder Weiterentwicklung der bestehenden Funktionalitäten und Eigenschaften des

---

27 Für ein entsprechendes Verständnis koevolutionärer Prozesse aus organisationstheoretischer Sicht, siehe z.B. Breslin, Dermot: »What evolves in organizational co-evolution?«, in: Journal of Management & Governance 20(1) (2016), S. 45–67, DOI: 10.1007/s10997-014-9302-0

28 Z.B. Jonas, Wolfgang: »›Mind the gap!‹ – Über Wissen und Nichtwissen im Design«, in: Maximilian Eibl/Harald Reiterer/Peter Friedrich Stephan/Frank Thissen (Hg.), Knowledge Media Design: Theorie, Methodik, Praxis, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2006, S. 47–70; Dorst, Kees: »Co-evolution and emergence in design«, in: Design Studies 65 (2019), S. 60–77, DOI: 10.1016/j.destud.2019.10.005

29 Carroll, John M./Rosson, Mary Beth: »Getting around the task-artifact cycle: how to make claims and design by scenario«, in: ACM Transactions on Information Systems 10(2) (1992), S. 181–212; Brödner, Peter/Rohde, Markus/Stevens, Gunnar/Wulf, Volker: »Perspektivwechsel auf IS: Von der Systemgestaltung zur Strukturation sozialer Praxis«, in: Jürgen Ziegler/Albrecht Schmidt (Hg.), Mensch & Computer 2010, München: Oldenbourg Verlag 2010, S. 149–158.

Produkts notwendig werden lassen. Übertragen auf Soziale Medien richtet eine gestaltungsbezogene Perspektive den Blick sowohl auf die in den jeweiligen Technologien realisierten Modelle und Vorstellungen der an der Entwicklung beteiligten Personen in Bezug auf die Anwender:innen und ihre Praktiken wie auch umgekehrt deren Erwartungen in Hinblick auf die in den Produkten realisierten Eigenschaften und Funktionen. Entsprechend ließe sich etwa fragen, wie sich wandelnde Anforderungen in neuen Funktionalitäten niederschlagen, etwa bei der Einführung von Hashtags auf Instagram[30] aber auch wie Anwender:innen neue Funktionalitäten, wie den personalisierten Newsfeed interpretieren und in ihr praktisches Handeln integrieren[31].

Die zugrundeliegende koevolutionäre Dynamik entspringt aus dieser Perspektive vor allem den zwar aufeinander bezogenen aber für gewöhnlich inkongruenten Erwartungen wie auch praktischen Zielsetzungen der Anwender:innen einerseits und denen der Entwickler:innen andererseits.[32] Die Koevolution von sozialen Praktiken und (digitalen) Technologien vollzieht sich aus dieser Perspektive primär zwischen bereits organisierten oder neu zu organisierenden Aufgaben und den in den jeweiligen technischen Produkten realisierten Funktionen.

Die Frage nach der Eigensinnigkeit der Technik

Sowohl anwendungs- als auch gestaltungsbezogene Zugänge verweisen auf die Kontingenz technikgenetischer Prozesse. Während anwendungsbezogene Zugänge dabei vor allem auf die praktische Unterbestimmtheit technischer Dinge verweisen, verorten gestaltungsbezoge-

30 Vgl. Grove, van Jennifer: Instagram Introduces Hashtags for Users & Brands, Mashable, https://mashable.com/2011/01/27/instagram-hashtags (vom 27. Januar 2011).

31 Z.B. Cotter, Kelley: »Playing the visibility game: How digital influencers and algorithms negotiate influence on Instagram«, in: New Media & Society 21(4) (2019), S. 895–913, DOI: 10.1177/1461444818815684

32 Z.B. Béguin, Pascal: »Design as a mutual learning process between users and designers«, in: Interacting with Computers 15(5) (2003), S. 709–730, DOI: 10.1016/S0953-5438(03)00060-2

ne Ansätze entsprechende Kontingenzen primär in der für die Entwicklung von Technologien notwendigen Abstraktion und Formalisierung praktischer Vollzüge. Offen bleibt in beiden Ansätzen aber die Frage nach der ›materiellen Realisierbarkeit‹[33] und der damit einhergehenden ›Eigensinnigkeit‹[34] technischer Dinge, im Sinne jener Eigenschaften und Verhaltensweisen, die sich einem intentionalen Zugriff entziehen. So weisen anwendungsbezogene Zugänge zwar darauf hin, dass (digitale) Technologien aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheiten nicht beliebig formbar sind und hierdurch die Randbedingungen festlegen, in denen sich der praktische Umgang vollzieht[35], lassen aber für sich genommen offen, worin die materielle Beschaffenheit der Technik genau besteht[36]. In ähnlicher Weise betonen auch gestaltungsbezogene Ansätze den Umstand, dass die Entwicklung digitaler Technologien immer ein Moment der Modellbildung und damit verbunden der Abstraktion und Formalisierung beinhaltet[37], ohne jedoch näher darauf einzugehen, dass die Prozesse informatischer Modellbildung in grund-

---

33 Vgl. u.a. Houkes, Wybo/Meijers, Anthonie: »The ontology of artefacts: the hard problem«, in: Studies in History and Philosophy of Science Part A 37(1) (2006), S. 118–131, DOI: 10.1016/j.shpsa.2005.12.013; de Vries, Marc J.: »Gilbert Simondon and the Dual Nature of Technical Artifacts«, in: Techné: Research in Philosophy and Technology 12(1) (2008), S. 23–35.

34 Vgl. u.a. Hahn, Hans Peter: »Vom Eigensinn der Dinge«, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde (2013), S. 13–22; Kalthoff, Herbert/Cress, Torsten/Röhl, Tobias: »Einleitung: Materialität in Kultur und Gesellschaft«, in: Dies. (Hg.), Materialität – Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 11–41.

35 Vgl. W. Orlikowski: Using Technology and Constituting Structures (wie Anm. 21), hier S. 409.

36 Vgl. Leonardi, Paul M.: »Materiality, Sociomateriality, and Socio-Technical Systems: What Do These Terms Mean? How Are They Different?«, in: Paul M. Leonardi/Bonnie A. Nardi/Jannis Kallinikos (Hg.), Materiality and Organizing: Social Interaction in a Technological World, Oxford: Oxford University Press 2012, S. 25–48.

37 P. Brödner/M. Rohde/G. Stevens/V.Wulf: Perspektivwechsel auf IS (wie Anm. 29).

legender Weise von jeweils verwendeten repräsentationalen Formaten abhängig sind.[38]

Sowohl anwendungs- wie auch gestaltungsorientierte Ansätze neigen infolgedessen dazu, die Dynamik der Technikgenese primär in der Anwendungspraxis beziehungsweise in der Entwicklung spezifischer Produkte zu lokalisieren. Durch ihre Fokussierung auf die soziale Bedeutung und praktische Funktion technischer Artefakte begreifen sie Technik in erster Linie als eine ›geronnene Form‹ sozialer Praxis.[39] Auf diese Weise unterlaufen sie jedoch die Unterscheidung zwischen den mit einem Produkt assoziierten praktischen Funktionen und den in ihm realisierten technischen Operationen[40]. Indem sie Technik auf ihre ›Gebrauchsqualität‹[41] reduzieren, klammern sie die ›ontologische Objektivität‹[42] aus, die sich in ihrer Struktur und spezifischen Operationsweise realisiert. Damit negieren sie zum einen den Umstand, dass die Herstellung digitaler Produkte kein in sich geschlossener Prozess ist, sondern immer auch den Rückgriff auf bereits bestehende Technologien, wie etwa Softwarebibliotheken, Netzwerkprotokolle, Schnittstellen, Datenstrukturen, Algorithmen wie auch verschiedenste Hardwarekomponenten, mit einschließt.[43] Zum anderen umgehen sie die Frage

38 Vgl. u.a. Knuuttila, Tarja: Models as epistemic artefacts: toward a non-representationalist account of scientific representation, Department of Philosophy, Helsinki: Univ. of Helsinki 2005; P. Dourish: The Stuff of Bits (wie Anm. 10).

39 Vgl. Mackenzie, Adrian: »Problematising the Technological: The Object as Event?«, in: Social Epistemology 19(4), S. 381–399, DOI: 10.1080/02691720500145589

40 Vgl. Guchet, Xavier: »Toward an Object-Oriented Philosophy of Technology«, in: Sacha Loeve/Xavier Guchet/Bernadette Bensaude Vincent (Hg.), French Philosophy of Technology, Cham: Springer International Publishing 2018, S. 237–256, hier S. 243.

41 Simondon, Gilbert: Die Existenzweise technischer Objekte, Zürich: Diaphanes [2]2012, hier S. 66.

42 Vaccari, Andrés: »Artifact Dualism, Materiality, and the Hard Problem of Ontology: Some Critical Remarks on the Dual Nature of Technical Artifacts Program«, in: Philosophy & Technology 26(1) (2013), S. 7–29, DOI: 10.1007/s13347-011-0059-y

43 Z.B. B. Rieder: Engines of Order (wie Anm. 10).

nach den Leistungen, die die Anwender:innen erbringen müssen, um den ›technischen Kern‹ digitaler Produkte gegen Störungen abzuschirmen und damit die Bedingungen zu schaffen, unter denen sie überhaupt erst operationsfähig werden.[44]

Ergänzend zur praktischen Bedeutung und Funktion von Plattformen wie Instagram und der in ihnen realisierten Modelle der Praxis rückt hiermit auch die Frage nach der konkreten Realisierbarkeit der zugrundeliegenden »Rechentechniken«[45] ins Blickfeld. So lässt sich beispielsweise die Einführung eines personalisierten Newsfeeds, der die Inhalte anhand der »moments we believe you will care about the most«[46] sortiert, nicht allein als eine gestalterische Reaktion auf sich ändernde Nutzungspraktiken und Bedürfnislagen verstehen, sondern setzt in der konkreten Umsetzung voraus, dass neben einem geeigneten ›Milieu sozialer Daten‹[47] sowohl Verfahren des maschinellen Lernens wie auch die erforderlichen Speicher- und Rechenkapazitäten verfügbar sind, um eben jene ›Momente‹ vorausberechnen zu können.[48]

Um der Eigensinnigkeit technischer Artefakte Rechnung tragen zu können, braucht es vor diesem Hintergrund, so die hier vertretene Position, einen analytischen Zugang, der die Genese digitaler Technologien im Schnittfeld (a) sich wandelnder sozialer Praktiken, (b) der Herstellung und Aneignung spezifischer technischer Produkte sowie (c) der

---

44 Vgl. Schulz-Schaeffer, Ingo: »Regelmäßigkeit und Regelhaftigkeit. Die Abschirmung des technischen Kerns als Leistung der Praxis«, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), Doing Culture: Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript Verlag 2004, S. 108–126.

45 Cardon, Dominique: »Den Algorithmus dekonstruieren – Vier Typen digitaler Informationsberechnung«, in: Robert Seyfert/Jonathan Roberge (Hg.), Algorithmuskulturen – Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit, Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 131–150.

46 Instagram: See the moments you care about first, Instagram, http://blog.instagram.com/post/141107034797/160315-news (vom 15. März 2016).

47 S. Mills Concrete Software (wie Anm. 10).

48 Instagram Engineering: Under the Hood: Instagram in 2015, Instagram Engineering, https://instagram-engineering.com/under-the-hood-instagram-in-2015-8e8aff5ab7c2 (vom 29. Dezember 2015).

sukzessiven Ausbildung technischer Formen und hiermit verbundener Milieus lokalisiert. Ein koevolutionärer Zugang kommt entsprechend dieser Überlegungen nicht umhin, neben den sich wandelnden Nutzungspraktiken und politischen wie ökonomischen Produktions- und Betriebsbedingungen auch die jeweils gegebenen technischen Möglichkeiten in den Blick zu nehmen, die in einem gegebenen Kontext realisiert werden können.

Jenseits von Anwendung und Gestaltung

Wie im vorangegangenen Abschnitt dargestellt, greifen sowohl anwendungs- wie auch gestaltungsbezogene Analysen der digitalen Technologieverhältnisse zu kurz, da sie keine genuine Antwort auf die Frage nach der spezifischen materiellen Konstitution des Digitalen geben, die über die soziokulturellen Bedingungsgefüge hinausweist, aus denen sie hervorgehen.[49] Entsprechend wenig Beachtung haben in der aktuellen techniksoziologischen wie auch kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Sozialen Medien jene technischen Voraussetzungen gefunden, unter denen diese Technologien als solche überhaupt erst denk- und realisierbar geworden sind. Um sowohl die koevolutionären Verwicklung digitaler Technologien mit kulturellen Praktiken wie auch ihre Eigensinnigkeit konzeptuell fassen zu können, bedarf es eines Zugangs, der die soziokulturelle Bedingtheit technikgenetischer Prozesse in Rechnung stellt, ohne jedoch Technologien und Praktiken miteinander gleichzusetzen.

Auf der Suche nach einem analytischen Ansatzpunkt, der es möglich macht, der konstitutiven Verwicklung von Mensch und Technik wie auch der performativen Eigensinnigkeit digitaler Technologien Rechnung zu tragen, greift der im Folgenden zu skizzierende analytische Zugang auf das von Christiane Floyd vorgeschlagene Konzept der

49 Vgl. P.M. Leonardi: Materiality, Sociomateriality, and Socio-Technical Systems (wie Anm. 36).

›(auto)operationalen Form‹[50] zurück und entwickelt es vor dem Hintergrund neuer Theorieangebote weiter. Ziel ist es, das von Christiane Floyd umrissene Verständnis der digitalen Technologieverhältnisse sowohl für die theoretische Reflexion wie auch empirische Untersuchung Sozialer Medien zu erschließen.

Das Konzept der operationalen Form

In ihrer Auseinandersetzung mit der Frage nach der »Beziehung von menschlicher Praxis und Computerartefakten«[51] hat Christiane Floyd das Konzept der ›operationalen Form‹ als zentrales Moment der ›technischen Welterzeugung‹[52] identifiziert. Für Floyd bilden ›Operationen‹ beziehungsweise ›operationale Formen‹ dabei den zentralen Ansatzpunkt für das Verständnis des Verhältnisses von menschlicher Praxis und digitalen Technologien, da sich in ihnen die soziale, technische und formale Dimension technischer Dinge verschränkt.[53] Die Verschränkung der sozialen, technischen und formalen Dimension in den Dingen ist dabei nicht mit einer Gleichsetzung von Praxis und Technologie zu verwechseln. Entscheidend ist hierfür in der von Floyd dargelegten Konzeption der Umstand, dass die Operation, als eben jenes zentrale Moment der technischen Welterzeugung, selbst an sich keinen Prozess, sondern eine »Beschreibungskategorie« darstellt, die sich auf einen praktischen Vollzug, oder genauer, auf eine Klasse von Vorgängen bezieht.[54] Das Teilen eines Fotos, das Liken eines Beitrags wie auch das Schreiben eines Kommentars sind entsprechend konzeptionell zu unterscheiden von der Beschreibung der jeweiligen praktischen Vorgänge.

Im Unterschied zum praktischen Vollzug, der effektiv wirksam und als singuläres Ereignis weder wiederhol- noch umkehrbar ist, ist eine

50 C. Floyd: Autooperationale Form und situiertes Handeln (wie Anm. 8).

51 Ebd. S. 237.

52 Ebd. S. 242.

53 C. Floyd: Developing and Embedding Auto-Operational Form (wie Anm. 8).

54 C. Floyd: Autooperationale Form und situiertes Handeln (wie Anm. 8), hier S. 242.

Operation hier als eine zweckgebundene Beschreibung zu verstehen, die es ermöglicht »erwünschte Weisen des Vollzugs charakterisieren, lehren und durchsetzen zu können«[55]. Der praktische Sinn der Bildung von Operationen besteht für Floyd entsprechend darin, die »Schritte eines Vollzugs so zu charakterisieren, dass ihre Voraussetzungen und Ergebnisse sowie ihre Randbedingungen geklärt sind, um sie wiederholbar und planbar zu machen«[56]. Als zweckgebundene Beschreibungen sind Operationen damit aber nicht nur Dokumentationen etablierter Vollzüge, sondern immer auch Vorlage und Orientierungsrahmen für zukünftiges Tun. Um als solche wirksam werden zu können, bedürfen sie immer auch einer Interpretation und einer Anpassung der situierten Vollzüge, an die in der Operation spezifizierten Bedingungen. Wie, wann und welche Fotos zu teilen sind, welche Bedeutung einem konkreten Like zukommt oder auch wie ein Kommentar zu verfassen ist, lässt sich in diesem Sinne nicht in einer noch so umfangreichen Anleitung festhalten, sondern erfordert ein praktisches Verständnis dessen, was in einer konkreten Situation möglich, sinnhaft und für andere anschlussfähig ist.

Operationen und praktische Vollzüge sind somit zwar in grundlegender Weise aufeinander bezogen aber nicht miteinander ident. Durch die wiederholte Explikation und praktische Realisierung operativer Zusammenhänge, kommt es vielmehr zur sukzessiven Ausbildung »operationaler Formen«, als einer »Struktur aus möglichen Operationen in einem interessierenden Gegenstandsbereich«[57]. Als ein konkretes ›Wirkungsgefüge‹[58] hat die operationale Form immer auch einen gegenständlichen Charakter, der sich beispielsweise in symbolischen Artefakten wie Handlungsanweisungen, Konstruktionsplänen,

55 Ebd. S. 242.

56 Ebd. S. 242.

57 Ebd. S. 242.

58 Simon, Edouard J./de Albuquerque, João Porto/Rolf, Arno: »Notwendige und vorläufige Formalisierungslücken in Organisationen«, in: Christiane Funken/Ingo Schulz-Schaeffer (Hg.), Digitalisierung der Arbeitswelt: Zur Neuordnung formaler und informeller Prozesse in Unternehmen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage 2008, S. 239–261.

Protokollen und Algorithmen aber auch in physischen Instrumenten, Werkzeugen und Maschinen manifestiert. Die Realisierung einer operationalen Form beschränkt sich dabei jedoch nicht auf einzelne, isolierte Artefakte, sondern impliziert vielmehr ein komplexes Geflecht aus Artefakten, Ressourcen und Infrastrukturen, die in ihrer Gesamtheit so beschaffen sein müssen, dass sie die Ausführung einer entsprechenden Operation ermöglichen.

In Abgrenzung zu den zuvor skizzierten anwendungs- und gestaltungsorientierten Ansätzen, verweist das Konzept der operationalen Form auf eine wesentliche Differenz zwischen dem Verhalten und der praktischen Funktion einer Technologie. Das Verhalten einer operativen Form ist entsprechend abhängig von der jeweiligen materiellen Struktur und den hiermit verbundenen Wirkprinzipien, in der sie realisiert ist. So können etwa technische Apparate wie eine Kleinbild-, Polaroid- oder Digitalkamera die praktische Funktion der Aufzeichnung von Bildern erfüllen; sie tun dies jedoch auf unterschiedlichem Wege und sind insofern Realisierungen unterschiedlicher operationaler Formen. Das Konzept der operationalen Form fasst Technologien insofern nicht als Verstetigung sozialer Praktiken, sondern als materielle Gefüge, die aufgrund ihrer Struktur operative Verhaltenseigenschaften aufweisen, die geeignet sind, eine bestimmte praktische Funktion zu erfüllen.[59]

Digitale Technologien als autooperationale Formen

Ausgehend vom Konzept der operationalen Form gestaltet sich für Floyd die Entwicklung digitaler Technologien als ein soziokultureller Prozess, der darauf ausgelegt ist, »operationale Form [zu] explizieren

59 Siehe auch Gero, John S./Kannengiesser, Udo: »The situated function–behaviour–structure framework«, in: Design Studies 25(4) (2004), S. 373–391, DOI: 10.1016/j.destud.2003.10.010; A. Vaccari: Artifact Dualism, Materiality, and the Hard Problem of Ontology (wie Anm. 42).

und als autooperationale Form verfügbar [zu] machen«[60] , das heißt operationale Form in einer Weise darzustellen, die von einem Computer selbstständig verarbeitet werden kann. Um dies zu erreichen, ist es notwendig, dass die jeweiligen Operationen in einer vollständig formalisierten und interpretationsfreien Weise spezifiziert und somit in umfassender Weise ›dekontextualisiert‹ werden.[61] Dieser Prozess, den Floyd als ›operationale (Re-)Konstruktion‘ bezeichnet, umfasst dabei sowohl die Abgrenzung des zu modellierenden Gegenstandsbereichs, die formale Spezifikation der als relevant erachteten Elemente und Operationen wie auch ihre Übersetzung in ein praktisch realisierbares Berechnungsmodell.[62] Die Entwicklung digitaler Technologien lässt sich folglich als ein konstruktiver Prozess der Modellbildung verstehen, »in dem die Anwendungswelt, die formale Methodenwelt und technische Realisierungswelt verknüpft werden«[63]. Entsprechend besteht eine autooperationale Form aus drei aufeinander bezogenen Modellen: (1) einem Anwendungsmodell, das die für die jeweilige technische Lösung relevanten Aspekte, Objekte und Prozesse im Gegenstandsbereich identifiziert, (2) einem formalen Modell, einer Spezifikation der auf dem Anwendungsmodell auszuführenden Operationen, sowie (3) ein Berechnungsmodell, das als ausführbares Programm in der Lage ist, die operationale Form entsprechend der Spezifikation zu realisieren.[64] Aus dieser Perspektive greift die Gleichsetzung einer digitalen Technologie mit einem Algorithmus oder einer Datenstruktur zu kurz, da sie

---

60 C. Floyd: Developing and Embedding Auto-Operational Form (wie Anm. 8), S. 238.

61 C. Floyd: Autooperationale Form und situiertes Handeln (wie Anm. 8).

62 C. Floyd: Autooperationale Form und situiertes Handeln (wie Anm. 8); C. Floyd: Developing and Embedding Auto-Operational Form (wie Anm. 8).

63 Floyd, Christiane/Klischewski, Ralf: »Modellierung – ein Handgriff zur Wirklichkeit«, in: K. Pohl/A. Schürr/G. Vossen (Hg.), Modellierung ’98, Münster 1998, S. 21–26, hier S. 24; siehe auch C. Floyd: Autooperationale Form und situiertes Handeln (wie Anm. 8).

64 Vgl. C. Floyd/R. Klischewski: Modellierung – ein Handgriff zur Wirklichkeit (wie Anm. 63); E.J. Simon/J. de Albuquerque/A. Rolf: Notwendige und vorläufige Formalisierungslücken in Organisationen (wie Anm. 58).

sowohl das in der operationalen Form enthaltene Anwendungsmodell wie auch die jeweilige softwaretechnische Umsetzung ausklammert und allein die formale Dimension beleuchtet. Der personalisierte Newsfeed von Instagram ist als autooperationale Form mehr als der zugrundeliegende Algorithmus. Als autooperationale Form umfasst der Newsfeed vielmehr auch ein Modell der Anwender:innen, das spezifische Verhaltensweisen als Ausdruck individuellen Interesses interpretiert, und setzt zugleich eine komplexe technische Infrastruktur voraus, innerhalb derer sich der Algorithmus in effizienter Weise realisieren lässt, um den kontinuierlichen Strom an Beiträgen auszuwerten und zu priorisieren.

Die vollständige Formalisierung und interpretationsfreie Darstellung der Operation ist einerseits notwendige Voraussetzung für ihre Ausführung durch einen Computer. Zugleich erfordert die praktische Anwendung digitaler Technologien aber andererseits immer auch eine ›Informatisierung‹ des in ihnen modellierten Gegenstandsbereichs.[65] Mit der Entwicklung digitaler Technologien muss den sozialen Praktiken insofern selbst eine »Zeichenhaut«[66] wachsen, damit sie durch die autooperationale Form verarbeitet werden können. Damit digitale Technologien eine praktische Funktion erfüllen können, bedürfen sie eines Anwendungskontextes, der so beschaffen ist, dass er sich in hinreichender Weise symbolisch charakterisieren und infolgedessen auch in digitalen Daten abbilden lässt. Autooperationale Formen implizieren somit, wie alle operationalen Formen, immer auch eine Beziehung zu den jeweiligen sozialen Praktiken, auf die sie sich beziehen. In diesem Sinne verweist der Newsfeed von Instagram nicht nur auf die in der operationalen Form realisierten Modelle, sondern auch auf soziale Praktiken, in denen das Teilen, Liken, Betrachten und Kommentieren von Beiträgen als sinnhaft und ein personalisierter Newsfeed als eine praktisch relevante Funktion erscheint.

---

65 C. Floyd: Autooperationale Form und situiertes Handeln (wie Anm. 8).

66 Nake, Frieder: »Das algorithmische Zeichen«, in: GI Jahrestagung 2 (2001), S. 736–742, hier S. 737.

Wie alle operationalen Formen sind auch digitale Technologien in reflexiver Weise an die praktischen Handlungsvollzüge gekoppelt, die in ihnen modelliert sind und erfordern zugleich die Ausbildung eines praktischen Kontexts, um ihre Funktion erfüllen zu können. Digitale Technologien und soziale Praktiken stehen entsprechend dieser Konzeption in einem rekursiven Verhältnis zueinander, insofern sich in digitalen Technologien Modelle praktischer Vollzüge vergegenständlichen, die ihrerseits wiederum »zur Rahmenbedingung situierten Handelns im Einsatzkontext [werden]«[67]. Digitale Technologien determinieren in diesem Sinne nicht den praktischen Vollzug, bestimmen aber, wie der praktische Vollzug zu gestalten ist, damit die in der Technologie spezifizierten Operationen realisiert werden können.[68] Die Genese digitaler Technologien lässt sich aus dieser Perspektive als ein performativer Prozess verstehen, in dem sich die diskretisierte, abstrahierte und formalisierte Beschreibung praktischer Vollzüge in digitalen Technologien vergegenständlicht, die ihrerseits die kollektiven Handlungs- und Erfahrungsräume der Anwender:innen rahmen. Die Koevolution von Mensch und Technik vollzieht sich vor diesem Hintergrund nicht zwischen der Beschreibung von Praktiken in Form von Aufgaben und den hierauf bezogenen Funktionen der Technik als vielmehr zwischen sozialen Praktiken in ihrer jeweiligen kulturhistorischen Verfasstheit und den sich ausbildenden autooperationalen Formen mit ihrem spezifischen Verhalten.[69]

67 C. Floyd: Autooperationale Form und situiertes Handeln (wie Anm. 8), hier S. 238.

68 C. Floyd: Developing and Embedding Auto-Operational Form (wie Anm. 8).

69 Mit der von Floyd vorgenommenen Unterscheidung von praktischen Vollzügen und ihrer Beschreibung wird auch deutlich, dass der in gestaltungsorientierten Ansätzen verbreitete Rekurs auf das Konzept der ›Aufgabe‹ zu kurz greift, da die Aufgabe bereits ein zweckgebundenes Modell der Praxis darstellt und insofern bereits eine technische Vorentscheidung impliziert.

Praxistheoretische und technikgenetische Anknüpfungspunkte

Auch wenn Christiane Floyd in ihren Darstellungen immer wieder das konstruktive Moment und die soziale Dimension der Entwicklung digitaler Technologien hervorhebt[70], weist ihr Ansatz, so die hier vertretene Lesart, doch über einen rein sozial-konstruktivistischen Zugang hinaus. Die im Konzept der autooperationalen Form angelegte Differenz von kultureller Praxis und operationaler Form liefert vielmehr einen grundlegenden Ansatzpunkt, um die funktionale Unterbestimmtheit und die materielle Realisierbarkeit digitaler Technologien aufeinander beziehen zu können. Das Konzept der autooperationalen Form ist hier insbesondere anschlussfähig mit neueren praxistheoretischen und technikgenetischen Zugängen zur Frage nach den (digitalen) Technologieverhältnissen. Dies betrifft sowohl die Abschirmung des ›technischen Kerns‹ im praktischen Vollzug, die Materialität informatischer Modelle wie auch die relative Eigenständigkeit technischer Entwicklungslinien.

Indem Floyd Operationen als Beschreibungen und operationale Formen als Modelle fasst, sind digitale Technologien und kulturellen Praktiken zwar aufeinander bezogen aber nicht miteinander ident. Die in der operationalen Form angelegte Reduktion der Praxis auf jene Momente, die sich als regelhafte Zusammenhänge beschreiben und technisch verfügbar machen lassen, erfordern vielmehr eine mehr oder weniger umfassende Anpassung der praktischen Vollzüge, an die in der jeweiligen Form spezifizierten Bedingungen. Der praktische Gebrauch digitaler Technologien bedarf entsprechend immer auch einer auf die situativen Gegebenheiten bezogenen Interpretation, des operativen Verhaltens und der damit verbundenen Leistungen der Technologie.[71] So ist etwa die Verwendung des Like-Buttons auf Instagram zwar technisch eindeutig spezifiziert, in ihrer sozialen

70 Vgl. C. Floyd Developing and Embedding Auto-Operational Form (wie Anm. 8); C. Floyd/R. Klischewski: Modellierung – ein Handgriff zur Wirklichkeit (wie Anm. 63).

71 Vgl C. Floyd: Autooperationale Form und situiertes Handeln (wie Anm. 8).

Funktion aber interpretationsbedürftig, da ein ›Like‹ nicht nur als inhaltliche Gefallensbekundung, sondern etwa auch als Zeichen sozialer Wertschätzung oder als Ausdruck der eigenen Präsenz gelesen werden kann. Der Gebrauch digitaler Technologien setzt insofern immer schon ein praktisches Wissen und Können voraus, das über die jeweilige operationale Form hinausweist.[72] Oder allgemeiner formuliert: um eine praktische Funktion erfüllen zu können, bedürfen operationale Formen einer Ähnlichkeit der praktischen Anwendungssituation, die sie »gegen die unvorhersehbaren Anforderungen neuer Situationen abschirmt«[73] und es dadurch ermöglicht, »die Technik am Laufen [zu] halten«[74]. Im Unterschied zum operativen Verhalten eines technischen Artefakts, das in seiner Struktur begründet ist, sind die Bedeutung und Funktion der (auto)operationalen Form immer auch abhängig vom jeweiligen sozialen Milieu, dem Nexus praktischer Vollzüge[75], aus denen sie hervorgehen und in die sie eingebunden sind. Das mit der operationalen Re-Konstruktion einhergehende Moment der Dekontextualisierung ist insofern auch Grund der funktionalen Unterbestimmtheit technischer Artefakte.

---

72 Vgl. Hörning, Karl H.: Experten des Alltags, Weilerswist: Velbrück 2001; Lindemann, Gesa: »Reflexive Technikentwicklung«, in: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Röhl (Hg.), Materialität – Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 103–121; Schulz-Schaeffer, Ingo: »Regelmäßigkeit und Regelhaftigkeit. Die Abschirmung des technischen Kerns als Leistung der Praxis«, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), Doing Culture: Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript Verlag 2004, S. 108–126.

73 I. Schulz-Schaeffer: Regelmäßigkeit und Regelhaftigkeit (wie Anm. 72), hier S. 120.

74 K.H. Hörning: Experten des Alltags (wie Anm. 72), hier S. 209; siehe auch E. Shove/M. Pantzar/M.Watson: The Dynamics of Social Practice (wie Anm. 19); Bourguin, Grégory/Derycke, Alain/Tarby, Jean-Claude: »Beyond the Interface: Co-evolution Inside Interactive Systems — A Proposal Founded on Activity Theory«, in: Ann Blandford/Jean Vanderdonckt/Phil Gray (Hg.), People and Computers XV — Interaction without Frontiers, London: Springer 2001, S. 297–310.

75 T.R. Schatzki: A primer on practices (wie Anm. 9).

Die von Floyd beschriebene Verknüpfung von Anwendungsmodell, formaler Spezifikation und Berechnungsmodell als Kerncharakteristikum der autooperationalen Form verweist zudem auf die spezifische Materialität digitaler Technologien, die sich in ihrer spezifischen Struktur und dem hieraus resultierenden operationalen Verhalten manifestiert. Entgegen einer sozial-kontruktivistischen Lesart lassen sich Anwendungsmodell, formale Spezifikation und Berechnungsmodell hier nicht unmittelbar auseinander ableiten, sondern erfordern eine produktive Übersetzungsleistung. So fließen etwa in die Entwicklung der Anwendungsmodelle nicht nur Annahmen über antizipierte Gebrauchskontexte, sondern auch Motive der Formalisierung mit ein, während die Spezifikation der formalen Eigenschaften wiederum nicht losgelöst von den jeweils verfügbaren Realisierungsmöglichkeiten zu denken ist. Die Materialität der Modelle ist dabei in dem Umstand begründet, dass sie nur unter Verwendung eines je spezifischen Mediums realisiert werden können und infolgedessen über eine ihnen je eigene Konstruktions- und Funktionsweise verfügen.[76] Anwendungsmodelle, Spezifikationen und Berechnungsmodelle sind keine abstrakten Entitäten, sondern nehmen immer auch Bezug auf bereits vorhandene Begriffe, Kategorien, repräsentationale Formate, Algorithmen wie auch auf verfügbare Datenquellen und Rechentechniken. So hat beispielsweise die Wahl des digitalen Repräsentationsformats, wie etwa die Darstellung von Bildern als Pixelgrafiken oder die Repräsentation sozialer Netzwerkstrukturen in relationalen Datenbanken, direkten Einfluss auf die hierauf anwendbaren Operationen und den mit ihrer Ausführung verbundenen Aufwand.[77] Die konkrete Ausführung der Operationen wiederum ist abhängig von den tatsächlich vorhandenen technischen Möglichkeiten, wie etwa den vorhandenen Rechen- und Speicherkapazitäten, die sich in weiten Teilen unabhängig von konkreten Anwendungsfällen kontinuierlich transformieren.[78]

76 Zu einem entsprechenden nicht-repräsentationalen Modellbegriff siehe insbesondere T. Knuuttila: Models as epistemic artefacts (wie Anm. 38).

77 Ausführlicher hierzu etwa P. Dourish: The Stuff of Bits (wie Anm. 10).

78 Vgl. B. Rieder: Engines of Order (wie Anm. 10).

Die Konzeption der (auto)operationalen Formbildung als einem dynamischen und ergebnisoffenen Prozess, der sich im Wechselspiel aus operationaler (Re-)Konstruktion und situativer Interpretation vollzieht, löst sich damit schließlich von der Idee der Entwicklung digitaler Technologien als einem projektartigen und zielorientierten Vorhaben, und verweist stattdessen auf die kontingenten Entwicklungslinien, aus denen heraus sich sowohl soziale Praktiken wie auch (digitale) Technologien formieren. Entgegen der sozialkonstruktivistischen Vorstellung, dass sich die Entwicklung von (digitalen) Technologien als Ausdruck sozialer Aushandlungsprozesse verstehen lässt, die in gesellschaftliche wie auch politische Projekte eingebettet sind[79], impliziert das Konzept der (auto)operationalen Form eine relative Eigenständigkeit technischer Entwicklungslinien. Operationale Formen werden zwar durch Menschen im Rahmen sozialer Praktiken geschaffen beziehungsweise re-produziert, ihre Entwicklung ist aber zutiefst verhaftet in den bereits bestehenden operationalen Formen. Die Entwicklung (auto)operationaler Formen setzt im Rahmen entsprechender Entwicklungsprojekte insofern nie von Null an, sondern rekurriert immer schon auf bereits verfügbare operationale Formen und die ihnen zugrundeliegenden Wirkprinzipien, die im Rahmen einzelner Vorhaben weiterentwickelt vor allem aber neu re-kombiniert werden. (Software)technische Objekte entstehen, wie Bernhard Rieder im Anschluss an Gilbert Simondon argumentiert, vor allem aus anderen technischen Objekten.[80] Infolgedessen sind Prozesse der Entwicklung digitaler Technologien nicht zu verstehen ohne Rückgriff auf die bereits vorhandenen digitalen Technologien, seien es Betriebssysteme, Software-Bibliotheken, Programmiersprachen, Standards, Protokolle, Netzwerke, Serverfarmen

---

79 Siehe z.B. Rammert, Werner: Technik aus soziologischer Perspektive, Opladen: Westdt. Verlag 1993; Moebius, Stephan/Prinz, Sophia (Hg.), Das Design der Gesellschaft – Zur Kultursoziologie des Designs, Bielefeld: transcript Verlag 2012; Woodhouse, Edward/Patton, Jason W.: »Design by Society: Science and Technology Studies and the Social Shaping of Design«, in: Design Issues 20(3) (2004), S. 1–12.

80 B. Rieder: Engines of Order (wie Anm. 10), hier S. 61.

und was auch immer nötig ist, damit eine Technologie betriebsfähig wird. (Digitale) Technologien sind aus dieser Perspektive damit nicht nur auf ein soziales, sondern immer auch auf ein ›technisches Milieu‹[81] angewiesen, das sich nicht im Nexus praktischer Vollzüge erschöpft. Praxistheoretisch gewendet sind digitale Technologien ein Teil jener ›materiellen Arrangements‹, die aus sozialen Praktiken hervorgehen und auf die sozialen Praktiken in unterschiedlicher Weise angewiesen sind, die aber Prinzipien folgen, die sich menschlicher Intentionalität entziehen.[82]

Beispiele aus dem Onlinelabor

Das im Rahmen dieses Beitrags skizzierte Verständnis ›autooperationaler Formen‹ ermöglicht es, die Genese digitaler Technologien als einen kulturellen Prozess zu verstehen, ohne dabei die kulturelle Praxis bereits technisch vorentscheiden zu müssen. Während das Konzept der operationalen Form zwar davon ausgeht, dass (digitale) Technologien immer schon auf soziale Praktiken verwiesen sind, betont es zugleich die uneinholbare Differenz von Technik und Praxis, die darauf beruht, dass die mit der Technikgenese einhergehende operationale (Re-)Konstruktion soziale Praktiken auf jene Aspekte reduziert, die sich in Form expliziter Regeln fassen und mittels verfügbarer technischer Wirkprinzipien in eine materielle Struktur überführen lassen. (Digitale) Technologien blenden entsprechend all jene Aspekte der Praxis aus, die sich einer solchen regelhaften Erschließung und damit verbundenen Technisierung entziehen. Wie Christiane Floyd festgehalten hat, betrifft dieses reduktive Moment der Technik »persönliche Erfahrung ebenso […] wie körperliches Können, subsymbolisches, implizites Wissen, situative Einbindung und [den] emotionale[n] Umgang mit der Wirklich-

81 Vgl. G. Simondon: Die Existenzweise technischer Objekte (wie Anm. 41).

82 Vgl. T.R. Schatzki: Materiality and Social Life (wie Anm. 9), hier S. 133.

keit«[83] und damit genau jene Aspekte menschlichen Tätigseins, die sich aus praxistheoretischer Sicht einer Versprachlichung und Formalisierung entziehen.[84] Im Sinne eines performativen Modellbildungsprozesses impliziert die operationale (Re-)Konstruktion sozialer Praktiken damit immer auch normative Setzungen hinsichtlich der Frage, welche Aspekte sozialer Praktiken als durch Regeln bestimmt oder zu bestimmend aufgefasst werden sollen und welche nicht.[85] Jene Aspekte der Praxis, die in der Technik negiert oder für irrelevant erklärt werden, bieten im Umkehrschluss einen zentralen analytischen Ansatzpunkt für die Bestimmung der Eigensinnigkeit (digitaler) Technologien und der hiermit verbundenen Materialität und Historizität entsprechender Artefakte. Um der Dynamik der (digitalen) Technologieverhältnisse und den hiermit einhergehenden subjektivierenden Relationierungen auf die Spur zu kommen, bedarf es eines empirischen Zugangs, der an jenen Interferenzen ansetzt, die sich zwischen situierter Praxis und realisierter operationaler Form abzeichnen.

Methodisch gewendet impliziert das Konzept der operationalen Form dabei zugleich, dass es keinen privilegierten Standpunkt gibt, von dem aus ein ›objektive‹ Analyse der Interferenzen zwischen Praxis und Technik möglich wäre. Der Grund hierfür liegt in dem Umstand, dass die Beschreibung sozialer Praktiken, genau wie ihre operationale (Re-)Konstruktion, einen performanten Prozess der Modellbildung darstellt, der immer schon Setzungen beinhaltet, was in Bezug auf eine Praktik als relevant oder irrelevant zu erachten ist. Das performative Moment sozialer Praktiken bedingt vielmehr, dass es keinen fixen Bezugspunkt gibt, von dem aus sich bestimmen ließe, ob ein

---

83 C. Floyd: Autooperationale Form und situiertes Handeln (wie Anm. 8), hier S. 244.

84 Vgl. T. R. Schatzki: A primer on practices (wie Anm. 9), hier S. 14.

85 Vgl. Richter, Christoph/Allert, Heidrun: »Poetische Spielzüge als Bildungsoption in einer Kultur der Digitalität«, in: Heidrun Allert/Michael Asmussen/Christoph Richter (Hg.), Digitalität und Selbst – Interdisziplinäre Perspektiven aus Subjektivierungs- und Bildungsprozesse, Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 237–261.

konkretes Geschehen Teil einer Praktik ist oder nicht.[86] Das Ziel empirischer Analysen besteht vor diesem Hintergrund dann nicht mehr darin, soziale Praktiken und operationale Formen eindeutig festzulegen, als vielmehr jene kontingenten Momente, jene Momente eines ›Andersmöglichseins‹ aufzuzeigen, die sich im Schnittfeld sich wandelnder Praktiken, der Herstellung und Aneignung technischer Produkte und der sukzessiven Ausbildung operationaler Formen und hierauf bezogener Milieus ergeben.

Um die hieran anknüpfenden Möglichkeiten einer Suche nach den Spuren der digitalen Technologieverhältnisse zu illustrieren, werden im Folgenden drei Fallbeispiele vorgestellt und diskutiert. Den Ausgangspunkt bilden in allen drei Fällen die Beiträge von Teilnehmer:innen der im Rahmen des *Onlinelabors für Digitale Kulturelle Bildung* durchgeführten Forschungswerkstätten. Die Beiträge beziehen sich auf verschiedene Forschungsimpulse[87] und nähern sich unterschiedlichen Aspekten des praktischen Umgangs mit Sozialen Medien aus der Perspektive und vor dem Erfahrungshintergrund der Teilnehmer:innen. Die Darstellung der von den Teilnehmer:innen als relevant oder exemplarisch erachteten Inhalte und ihre persönliche Einordnung wird im Rahmen der Analyse dann um die Identifikation zentraler technischer Merkmale der jeweils referenzierten ›Produkte‹ ergänzt. Ziel dieses Analyseschrittes ist es, die für die in Beiträgen skizzierten praktischen Anwendungssituationen relevanten operationalen Formen zu identifizieren. Die Grundlage hierfür bilden insbesondere die Produktbeschreibungen der Hersteller sowie öffentliche zugängliche Darstellungen der technischen Grundlagen, wie sie in wissenschaftlichen Publikationen aber auch auf den Blogs der Entwickler:innen zu finden sind. In einem

---

86 Ausführlicher hierzu Richter, Christoph/Allert, Heidrun: »Auf der Suche nach (neuen) Wegen zwischen partizipativer Forschung und Medienbildung«, in: Marion Brüggemann/Sabine Eder/Markus Gerstmann/Horst Sulewski (Hg.), Medienkultur und Öffentlichkeit: Meinungs- und Medienbildung zwischen Engagement, Einfluss und Protest, München: Kopaed 2021, S. 1–12.

87 Die Forschungsimpulse sind online verfügbar unter: https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/erkunden.html

dritten Schritt werden dann die den jeweiligen operationalen Formen zugrundeliegenden Modellannahmen rekonstruiert. Der Fokus richtet sich dabei sowohl auf die technologischen wie auch soziokulturellen Milieus innerhalb derer sich die Ausbildung der operationalen Form vollzieht, beziehungsweise vollzogen hat.

Gemischte Gefühle

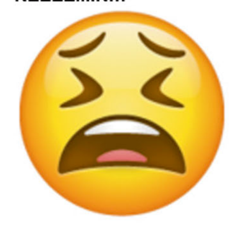
Emojis sind in den vergangenen zwei Jahrzehnten, nicht zuletzt aufgrund ihrer Verbreitung in Sozialen Medien, zu einem wesentlichen Bestandteil computer-vermittelter Kommunikation geworden. Emojis erweitern als ›Bildschriftzeichen‹ das Repertoire an schriftlichen Ausdrucksmöglichkeiten sowohl auf Social-Media-Plattformen wie auch den diversen digitalen Messenger-Diensten. Ähnlich nicht-verbalen Hinweisen in der direkten Kommunikation, bieten sie unter anderem die Möglichkeit zum Ausdruck von Emotionen wie auch zur semantischen Rahmung der Kommunikationssituation, wie etwa durch die Markierung einer Aussage als Ironie.[88]

Der im Rahmen des Onlinelabors formulierte Impuls »Gemischte Gefühle«[89] bezog sich vor diesem Hintergrund auf die Frage, wie sich durch den Gebrauch von Emojis der Ausdruck wie auch die Wahrnehmung von Gefühlen in computer-vermittelten Kommunikationssituationen verändert. Der Impuls lud die Teilnehmer:innen ein, ein möglichst differenziertes, möglicherweise auch gemischtes Gefühl mit Hilfe eines Emojis darzustellen.

88 Für eine Übersicht zum aktuellen Forschungsstand siehe etwa: Bai, Qiyu/Dan, Qi/Mu, Zhe/Yang, Maokun: »A Systematic Review of Emoji: Current Research and Future Perspectives«, in: Frontiers in Psychology 10 (2019), S. 1–16, DOI: 10.3389/fpsyg.2019.02221

89 https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/impuls_14.html

NEEEEIIIIN!!!



Warum?!
Es kommt hin und wieder einmal vor, dass mich der Inhalt einer Nachricht verzweifeln lässt. In der Realität verziehe ich das Gesicht zu einer leidenden Grimasse und versuche mit meinem Blick zu sagen »Muss das wirklich sein?«. Im Textchat reagiere ich deutlich emotionaler, indem ich den ersten Smiley benutze. Ich habe für mich entschieden, dass dieser Smiley meine Grimasse am besten vertreten kann. Die heruntergezogenen Augenbrauen, die zusammengekniffenen Augen und der unglücklich geöffnete Mund symbolisieren für mich ein absolutes Nicht-Einverstanden-Sein mit dem Ist-Zustand. Und obwohl er mit meiner eigenen Grimasse überhaupt nichts zu tun hat, versteht mich jeder Mensch, dem ich diesen Smiley schicke.



Es gibt spezielle Härtefälle, in denen ich nach dem Hören der Nachricht am liebsten mit dem Kopf auf den Tisch schlagen möchte. Teils als Zeichen der Kapitulation und als Zeichen der Schwäche, teils um klarzumachen, dass ich so unzufrieden mit der Situation bin, dass ich mir selbst Schmerzen zufügen will, um eben jene zu vergessen. Als Ersatz im Textchat habe ich mir das zweite Emoticon herausgesucht. Im Gegensatz zu dem ersten ist es weniger eindeutig, obwohl es meine Haltung in der Realität viel besser widerspiegelt. Grund dafür ist die Mehrdeutigkeit des Emoticons. Es sieht aus, als würde es beten oder sich vor jemandem verneigen. Der leicht gequälte Blick, den die Dame hat, deutet jedoch eher auf meine Auslegung hin, weshalb ich nie Deutungsprobleme im Textchat hatte.

Abbildung 1: Ausschnitt aus dem Beitrag »Was ich Dir subtil mitteilen möchte« von net_run.

Abbildung 1 gibt einen Ausschnitt des von net_run verfassten Beitrags[90] zu diesem Impuls wieder, der sich mit unterschiedlichen Graden der Verzweiflung über den Inhalt einer Nachricht befasst. Wie in den Erläuterungen von net_run deutlich wird, vollzieht sich die Auswahl der Emojs in einem Abwägungsprozess aus dem Verständnis der

90 net_run ist das von der Autorin gewählte Pseudonym. Der vollständige Beitrag ist verfügbar unter: https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/beitrag_15.html

kommunikativen Situation, den zur Verfügung stehenden Emojis und ihrem symbolischen Gehalt wie auch der Wahrnehmung der eigenen Person. net-run rahmt dabei die Wahl der Emojis als einen Prozess, in dem sie sich für die Emojis ›entschieden‹ beziehungsweise sie ›herausgesucht‹ hat, die zu ihr passen, eine Wahl, die offenbar auch dadurch bestärkt wurde, dass sie sich mit der Auswahl der Emojis verstanden gefühlt hat oder sich zumindest aus ihrer Sicht keine Deutungsprobleme ergeben haben. Insofern lässt sich die Nutzung von Emojis als Teil der kommunikativen Praktiken von net_run verstehen, auch wenn Sie in ihrem Beitrag wenig über die jeweiligen kommunikativen Kontexte aussagt.

Der von net_run vorgenommenen Auswahl und Interpretation der Emojis steht auf technischer Anwendungsebene die von WhatsApp bereitgestellte und über die entsprechende Emoji-Tastatur verfügbare Auswahl an Emojis gegenüber. WhatsApp bedient sich dabei, wie die meisten Social-Media-Plattformen und Messenger-Dienste, dem Unicode-Standard[91] und stellt die dort definierten Emojis mittels eines WhatsApp-spezifischen Designs[92] dar. Auf technischer Ebene ist entsprechend zwischen der grafischen Darstellung der Emojis, so wie sie in Abbildung 1 wiedergegeben sind, und den jeweiligen vom Unicode Konsortium vergebenen Codepunkten und Namen für die verschiedenen Emojis zu unterscheiden. So hat das erste von net_run gewählte Emoji den Codepunkt U+1F62B und den Namen ›tired face‹. Im Unterschied hierzu setzt sich das zweite Emoji aus einer sogenannten ›Zero Width Joiner Sequence‹ zusammen, in der mehrere Codepunkte in einem einzigen Emoji dargestellt werden, in diesem Fall: U+1F647 U+1FeFD U+200D U+2640 U+FE0F. Hierbei bestimmt zunächst der Codepunkt U+1F647 (person bowing) die Grundform des Emojis, während der Codepunkt U+1FeFD (medium skin tone) die Hautfarbe festlegt und U+2640 (female sign) das Emoji als weiblich

91 Unicode Inc.: Unicode (o.D.). URL: https://home.unicode.org/ (28. März 2022).

92 Emojipedia: WhatsApp Emoji Meanings — Emojis for WhatsApp on iPhone, Android and Web (2021). URL: https://emojipedia.org/whatsapp/ (28. März 2022).

ausweist. Der Codepunkt U+200D (zero width joiner) legt fest, dass die vorhergehenden Codes als ein Emoji dargestellt werden sollen, während der Codepunkt U+FE0F (Variation Selector-16) schließlich angibt, dass auch das Geschlecht nicht in Form eines separaten Genderzeichens, sondern durch das Emoji selbst dargestellt werden soll. Zusammengenommen trägt das zweite Emoji entsprechend den Titel ›woman bowing: medium skin tone‹.[93] Auch wenn sich das Spektrum der zur Verfügung stehenden Emojis wie auch ihr visuelles Erscheinungsbild von Plattform zu Plattform unterscheiden kann, bietet dennoch der Rückgriff auf Unicode als Standard die Möglichkeit einer eindeutigen und plattformunabhängigen Referenzierbarkeit von Emojis und eine damit verbundene Interoperabilität über die Grenzen einzelner technischer Systeme hinweg.

Obwohl, wie der Beitrag von net_run deutlich macht, die kommunikative Bedeutung von Emojis in einer konkreten Anwendungssituation nicht durch den Unicode Standard festgelegt ist (das Emoji U+1F467 ist weder in Unicode noch in der Emojipedia mit der von net_run vorgeschlagenen Interpretation belegt)[94], sind aber die Verbreitung und damit auch der praktische, plattformübergreifende Gebrauch von Emojis ohne entsprechende Standardisierungsbemühungen technisch nicht zu realisieren. Unicode lässt vielmehr nicht nur den Emojis, sondern unter anderem auch fast 150.000 Schriftzeichen aus 159 Sprachen sowie diversen Symbolen, jene von Frieder Nake beschriebene ›Zeichenhaut‹[95] wachsen, die Schriftsysteme digital verarbeitbar werden lässt. Im Sinne einer operationalen Form bildet der Unicode Standard keine in sich

93 Vgl. Emojipedia: Woman Bowing: Medium Skin Tone (o.D.). URL: https://emojipedia.org/woman-bowing-medium-skin-tone/ (28. März 2022).

94 Unicode hält vielmehr fest, »Because emoji characters are treated as pictographs, they are encoded in Unicode based primarily on their general appearance, not on an intended semantic. The meaning of each emoji can vary depending on language, culture, context, and may change or be repurposed by various groups over time.« Unicode Inc.: FAQ – Emoji and Pictorgraphs (2022). http://www.unicode.org/faq/emoji_dingbats.html (29. März 2022).

95 F. Nake: Das algorithmische Zeichen (wie Anm. 66).

geschlossene Entität, sondern ist vielmehr Teil eines andauernden Bestrebens »[to] provide programmers with a single universal character encoding, extensive descriptions, and a vast amount of data about how characters function«[96]. So baut Unicode, das seit seiner ersten Veröffentlichung im Oktober 1991 mittlerweile in der 14. Version vorliegt[97], nicht nur auf bestehenden Schrift- und Zeichensystemen wie auch anderen Standards, etwa dem ASCII-Zeichensatz, auf, sondern ist seinerseits in Internetprotokolle, Betriebssysteme und Programmiersprachen integriert, die darauf ausgelegt sind, die von Unicode definierten Codepunkte korrekt zu interpretieren und anzuzeigen.[98] Neben diesem mit dem Standard evolvierenden technischen System ist Unicode aber auch an ein soziales Milieu gebunden, indem kontinuierlich über den Gebrauch bestehender wie auch die Einführung neuer Codepunkte verhandelt wird. Augenfällige Beispiele hierfür finden sich nicht zuletzt in der Diskussion um die Reproduktion rassistischer und genderspezifischer Stereotype und Vorteile in der Auswahl und Darstellung von Emojis, die sowohl zur Einführung der sogenannten ›skin tone modifier‹ sowie der systematischeren Berücksichtigung ›gender-inklusiver‹ Darstellungsformen geführt hat.[99]

Die Betrachtung von Emojis als einer operationalen Form lenkt den Blick auf die Performativität der zugrundeliegenden Standardisierungsbemühungen. Die vom Unicode Konsortium insbesondere in Hinblick auf Emojis betonte technische Neutralität des Standards[100] verbleibt in einer Repräsentationslogik, die davon ausgeht, dass ein

96 Unicode Inc.: Unicode – Preface (2021). URL: https://www.unicode.org/versions/Unicode14.0.0/Preface.pdf (29. März 2022)

97 Unicode Inc.: Unicode – History of Unicode Release and Publication Dates (2021). http://www.unicode.org/history/publicationdates.html (29. März 2022)

98 Unicode Inc.: Unicode – Introduction (2021). URL: https://www.unicode.org/versions/Unicode14.0.0/ch01.pdf (29. März 2022)

99 Unicode Inc.: Emoji and Pictographs (o.D.). URL: http://www.unicode.org/faq/emoji_dingbats.html (30.03.2022).

100 Vgl. Sweeney, Miriam E./Whaley, Kelsea: »Technically white: Emoji skin-tone modifiers as American technoculture«, in: First Monday (2019), DOI: 10.5210/fm.v24i7.10060

umfangreicheres Spektrum an Emojis und entsprechende Modifikationsmöglichkeiten in der Lage seien »to have emoji that reflect more human diversity«[101]. Als operationale Formen bilden die mittels Unicode realisierten Emojis »a taxonomy of feeling in a grid menu of ideograms«[102], aus der wir uns bedienen und mit Hilfe derer wir versuchen, uns in Sozialen Medien zu artikulieren. Wie der Beitrag von net_run deutlich macht, bilden sie dabei ein Orientierungsraster innerhalb dessen wir uns verorten müssen, wenn wir sie verwenden wollen. Es gibt in diesem Sinne in der Welt der Emojis kein Außerhalb vordefinierter Hautfarben, Geschlechtsidentitäten oder Gesichtsausdrücke und Gesten. Selbst der Verzicht auf eine Festlegung, etwa bezüglich der Hautfarbe oder Geschlechtsidentität, wird vielmehr selbst zu einem interpretierbaren Ereignis.

Schönheit im ›Auge‹ der Algorithmen

Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Verbreitung von Fotografien in Soziale Medien sind verschiedenste Anwendungen entstanden, die darauf ausgelegt sind, die ästhetische Qualität von Fotos mit Hilfe algorithmischer Verfahren zu bestimmen. Ziel entsprechender Produkte ist es, die Anwender:innen sowohl bei der Erstellung, Auswahl als auch Kuratierung von Fotografien zu unterstützen.[103] Hierfür sind unterschiedliche Verfahren entwickelt worden, die die ästhetische Qualität entweder

101 Unicode Inc.: Unicode Emoji – Technical Standard #51 (2019) URL: https://www.unicode.org/reports/tr51/tr51-14.html#Design_Guidelines (30.03.2022).

102 Crawford, Kate: The Anxieties of Big Data, The New Inquiry, (2019) URL: https://thenewinquiry.com/the-anxieties-of-big-data/ (vom 9. November 2017).

103 Vgl. Simond, Florain/Arvanitopoulos, Nikoalos/Süsstrunk, Sabine: »Image aesthetics depends on context«, in: 2015 IEEE International Conference on Image Processing (ICIP), IEEE (2015), S. 3788–3792, DOI: 10.1109/ICIP.2015.7351513; Manovich, Lev: »Automating Aesthetics: Artificial Intelligence and Image Culture«, in: Flash Art International 316 (2017), online unter: https://flash---art.com/article/automating-aesthetics-lev-manovich/

anhand grundlegender Bildeigenschaften oder mit Verfahren des maschinellen Lernens zu bestimmen versuchen.[104]

Ausgehend von der Frage einer Teilnehmerin des Onlinelabors nach der technischen Funktionsweise solcher Technologien entstand der Impuls »Schönheit im ›Auge‹ der Algorithmen«[105]. Der Impuls fordert dazu auf, ein Foto zu erstellen, das nach Ansicht der Teilnehmer:innen von einem entsprechenden Algorithmus als überdurchschnittlich schön, im Sinne der ästhetischen Qualität, bewertet werden würde. Die Fotos wurden in der anschließenden Forschungswerkstatt durch den Algorithmus der Firma EyeEm[106] ausgewertet und die Ergebnisse unter den Teilnehmer:innen diskutiert.

Abbildung 2 stellt die von Jasim zu diesem Impuls ausgewählte Fotografie sowie ihre Erläuterung dar[107], warum ein entsprechender Algorithmus dieses Bild als schön bewerten würde. In ihrer Begründung verweist Jasim dabei sowohl auf den emotional ansprechenden Inhalt des Bildes, der für sie »Sonne, Sand, Meer und Frischbrötchen [verkörpert]« wie auch auf die fototechnische Qualität, die sich für sie in der »Bildschärfe in Bewegung« wie auch der Orientierung am goldenen Schnitt festmacht. Im Unterschied zur Einschätzung von Jasim bewertete der Algorithmus von EyeEm das Foto allerdings mit 62% lediglich als ›moderat‹ hinsichtlich seiner ästhetischen Qualität. Auch wenn Jasmins Beitrag für sich genommen keine direkte Antwort auf die Frage

104 Ebd.

105 https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/impuls_23.html

106 Das Produkt der Firma EyeEm (https://www.eyeem.com) bietet sowohl Fotograf:innen wie auch Unternehmen die Möglichkeit zur Suche nach und (kommerziellen) Verbreitung von Bildmaterial. Zum Zeitpunkt der Forschungswerkstätten war eine Testversion des Algorithmus zur Bestimmung der ästhetischen Qualität von Fotos frei verfügbar. Diese Möglichkeit besteht in der Zwischenzeit nicht mehr.

107 Jasim ist das von der Autorin gewählte Pseudonym. Der vollständige Beitrag ist verfügbar unter: https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/beitrag_55.html.

nach der Funktionsweise von Technologien zur Erkennung der ästhetischen Qualität von Bildern liefert, so werden dennoch grundlegende Erwartungen an eine entsprechende Technologie deutlich. In der kurzen Erläuterung Jasims zeigt sich insbesondere, dass sie neben den bildimmanenten ›fototechnischen‹ Merkmalen auch den semantischen Kontext des Bildinhaltes für relevant hält, um die ästhetische Qualität zu bestimmen.



Abbildung 2: Beitrag »Schönes im ›Auge‹ der Algorithmen« von Jasim. Das Bild zeigt das Foto einer Postkarte von Reinhard Becker, veröffentlicht von der Grafik Werkstatt Bielefeld.

Welcher technischen Logik folgt aber nun das von EyeEm entwickelte Verfahren zur automatischen Bestimmung der ästhetischen Qualität von Fotos, dessen zentrales Ziel nach Angaben des Unternehmens es ist »to promote photographers in our discover feed and to prioritize aesthetically pleasing content in search«[108]? Auf informationstechnischer Sicht basiert das von EyeEm entwickelte Verfahren auf dem Ansatz des überwachten Maschinenlernens. Hierbei wurde im Fall von

108 Shaji, Appu: Understanding Aesthetics with Deep Learning, Nvidia developer blog (2016). https://devblogs.nvidia.com/understanding-aesthetics-deep-learning/ (01.04.2022).

EyeEm ein künstliches neuronales Netzwerk mit Hilfe von ausgewählten Fotografien trainiert, die zuvor von menschlichen Expert:innen hinsichtlich ihrer ästhetischen Qualität beurteilt worden waren. Im Laufe des Trainings erwarb das neuronale Netzwerk dabei die Fähigkeit, neues Bildmaterial hinsichtlich seiner ästhetischen Qualität zu bestimmen, so dass auf dieser Basis das von den Anwender:innen eingestellte Bildmaterial einer automatisierten Bewertung unterzogen werden kann. Ein wesentliches Merkmal dieses Verfahrens besteht darin, dass diejenigen, die das Trainingsmaterial sichten, keine expliziten Kriterien für ihre Beurteilung angeben müssen. Die Expert:innen müssen entsprechend keine Begründung für ihre jeweilige Entscheidung angeben, so dass sich infolgedessen auch nicht eindeutig bestimmen lässt, anhand welcher spezifischen Merkmale das neuronale Netzwerk die ästhetische Qualität eines Fotos festmacht.[109] Die Qualität der Ergebnisse hängt, technisch betrachtet, vielmehr von der Zusammenstellung des Trainingsmaterials wie auch der Mächtigkeit des jeweiligen verfügbaren neuronalen Netzwerkes ab.[110]

Der von EyeEm gewählte Ansatz reflektiert mit dem Rückgriff auf Verfahren des maschinellen Lernens sowohl den aktuellen Stand der Technik wie auch das ständig wachsende Interesse an Methoden der ›künstlichen Intelligenz‹.[111] Jenseits der Verfügbarkeit geeigneter Algorithmen und ausreichender Rechenkapazitäten verweist das von EyeEm entwickelte Produkt aber auch auf ein spezifisches soziokulturelles Milieu, innerhalb dessen der gewählte Ansatz als zielführend erscheint. So rekurriert etwa der von EyeEm zur Bewerbung ihrer Smartphone App gewählte Slogan »Verdiene Geld mit Deinem Hobby« auf markt- beziehungsweise aufmerksamkeitsökonomische Ideen. In diesem Sinne wird Ästhetik als eine marktrelevante Qualität und das

---

109 Dieser Umstand erwies sich in den Forschungswerkstätten als sehr irritierend für viele Teilnehmende.

110 Für eine ausführliche Darstellung siehe A. Shaji: Understanding Aesthetics with Deep Learning (wie Anm. 108).

111 Auch andere Bildagenturen, wie beispielsweise Everypixel (https://www.everypixel.com/aesthetics), bedienen sich dieses Ansatzes.

Bild als eine mögliche Ware verstanden. Losgelöst von der gewählten technischen Implementierung unterstellt der gewählte Ansatz zudem die Existenz genereller und weitgehend kontext- und kulturunabhängiger ästhetischer Qualitäten, da andernfalls ein entsprechendes Training überhaupt nicht denkbar wäre. Zugleich impliziert der von EyeEm realisierte Ansatz ein normatives Modell der ästhetischen Urteilsfindung, der gewissen Akteur:innen einen Expertenstatus zuweist, die über ein hierfür notwendiges »strong understanding of the underlying photos«[112] verfügen. All dies impliziert, dass die ästhetische Qualität der Fotografien im Kern als eine rein bildimmanente Eigenschaft konzipiert wird. Semantische Bezüge und kontextuelle Einbettungen, die über die Fotografie als Objekt hinausweisen, spielen in dieser Konzeption ästhetischer Qualität nicht nur keine Rolle, sondern werden systematisch ausgeklammert.[113] Der Ansatz von EyeEm ist entsprechend ›blind‹ für all das, was Jasim mit dem Foto der Möwe assoziiert, wie eben »Sonne, Sand, Meer und Frischbrötchen«.

In der Gegenüberstellung von Jasims Beitrag und der von EyeEm realisierten autooperationalen Form wird deutlich, dass die aktuelle Diskussion um die Möglichkeiten und Probleme maschinellen Lernens in vielen Fällen zu kurz greift. Die derzeit häufig zu beobachtende Auseinandersetzung mit möglichen Verzerrungen des Trainingsmaterials wie auch der Intransparenz neuronaler Netze sind bereits in einer operativen Logik verankert, die davon ausgeht, dass andere Daten und andere Algorithmen die bestehenden Probleme umgehen könnten. Jasims Beitrag verweist stattdessen auf die Annahmen, vor deren Hintergrund eine algorithmische Bestimmung der ästhetischen Qualität von Fotos überhaupt erst plausibel wird. Ihre Konzeption der ästhetischen Qualität eines Bildes deckt sich nicht mit den Annahmen, die die Entwickler:innen von EyeEm ihrem Produkt zugrunde gelegt haben. Die Frage, ob Jasim oder der Algorithmus von EyeEm die Qualität des Fotos richtig

112 A. Shaji: Understanding Aesthetics with Deep Learning (wie Anm. 108).

113 Das die Einbeziehung des semantischen Kontexts technisch gesehen möglich und interessant wäre, diskutieren z.B. F. Simond/N. Arvanitopoulos/S. Süsstrunk: Image aesthetics depends on context (wie Anm. 103).

bestimmt hat, verfehlt insofern den wesentlichen Punkt. Entscheidend ist vielmehr, ob und unter welchen Bedingungen uns die Idee einer algorithmischen Bestimmbarkeit ästhetischer Qualitäten als sinnhaft und nützlich erscheint.

Das könnte Ihnen auch gefallen

Im Rahmen der Forschungswerkstätten ist auch immer wieder die Frage nach den Mechanismen aufgekommen, mittels derer Social-Media-Plattformen uns Inhalte empfehlen, die für uns von Interesse sein könnten. Entsprechende Empfehlungsdienste, sogenannte ›Recommender Systems‹, die Inhalte und Beiträge anhand statistischer Daten und individueller Nutzerprofile bezüglich ihrer potenziellen Relevanz für die jeweiligen Anwender:innen analysieren, finden sich in so gut wie allen aktuellen Plattformen. Während bei einigen Plattformen, wie etwa Instagram, Empfehlungsdienste über eine spezielle Seite zur Exploration von Inhalten zugänglich sind, werden auf anderen Plattformen, wie etwa der ›Für dich‹-Seite auf TikTok, die Empfehlungen direkt in den Newsfeed eingespeist.

Der Impuls »Das könnte Ihnen auch gefallen«[114] greift diese Fragestellung auf. Der Impuls fordert die Teilnehmer:innen dazu auf, zwei Beiträge zu dokumentieren, die ihnen auf einer von ihnen genutzten Social-Media-Plattform empfohlen werden. Sie sollen dabei nach einer Empfehlung suchen, die ihren Geschmack trifft oder ihr Interesse weckt, und nach einer Empfehlung, die nicht zu ihnen passt.

114 https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/impuls_11.html

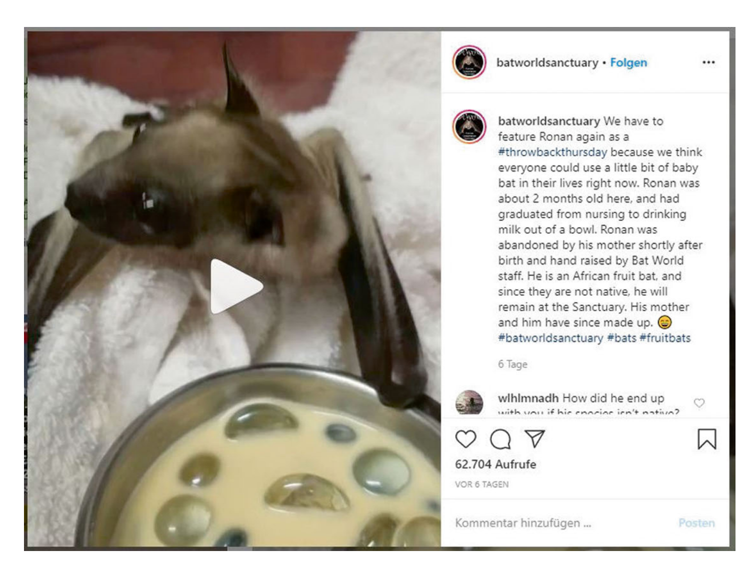


Abbildung 3: Ausschnitt aus dem Beitrag »Flughund vs. Commerzbank« von TienErr. Das Posting zu ›Ronan the baby bat‹ stammt von der Tierschutzorganisation Bat World Sanctuary[115].

Ich habe noch nie die »Entdecken«-Funktion auf Instagram genutzt und war überrascht, welche Beiträge – passend sowie unpassend – mir hier vorgeschlagen wurden. Im Folgenden stelle ich einen Beitrag vor, der mich angesprochen hat.

Inhalt

Es handelt sich bei dem vorgeschlagenen Beitrag um ein Video von »batworldsanctuary«, in dem ein Baby-Flughund zu sehen ist, der wackelig aus einer Schüssel trinkt. In einem kurzen Text erhält man Hintergrundinformationen zu dem gezeigten Flughund (Alter, Art, Grund

115 Batworldsanctuary: We have to feature Ronan again [...] [Video]. Instagram (11.06.2020). https://www.instagram.com/p/CBTemoPHVpe/ (02.04.2022).

des Aufenthalts etc.).

Gestaltung

Der Beitrag ist wie ein »gewöhnlicher« Instagram-Post gestaltet. Das Anzeigebild des Videos zeigt einen kleinen Flughund, der sich mit einer Kralle auf eine Trinkschale stützt. Der Beitrag ist keine kommerzielle Werbung, sondern zeigt eher einen Ausschnitt aus dem Arbeitsalltag einer amerikanischen Non-Profit-Rettungsstation, die sich auf Flughunde und Fledermäuse spezialisiert hat. Der Arbeitsalltag spielt zwar eine Rolle, gerät allerdings etwas in den Hintergrund, da der kleine Flughund im Fokus des Videos steht. Dies ist wahrscheinlich eine Strategie der Organisation, die durch das Posten von süßen Tierbildern oder -videos eine höhere Reichweite und somit mehr Aufmerksamkeit für ihre Arbeit erreichen kann.

Funktion

Ich folge auf Instagram bereits zwei anderen Accounts zum Thema Flughund- und Fledermaus-Rettung und schaue mir die dort geposteten Videos und Fotos an. Ich like sogar oft Posts dieser Art und teile diese auch über Telegram mit anderen Personen, da ich Flughunde wahnsinnig putzig und süss finde. Instagram macht mich an dieser Stelle auf andere Accounts zu diesem Thema aufmerksam und versucht vermutlich so, einen längeren Aufenthalt auf der Plattform zu erreichen. Ich habe das Video tatsächlich angeklickt, mir weitere Posts des Accounts angeschaut und habe schließlich auf Folgen geklickt.

Abbildung 3 zeigt einen Ausschnitt des Beitrags von TienErr, der sich mit einer aus Sicht der Autorin passenden Empfehlung eines Beitrags auf Instagram auseinandersetzt.[116] Die Verwendung der ›Entdecken‹-Funktion ist, wie TienErr darlegt, nicht Teil ihrer üblichen Nutzungsweise von Instagram. In ihrer Erläuterung stellt TienErr einen inhaltlichen Bezug zu zwei anderen Accounts her, die sich ebenfalls mit den

116 TienErr ist das von der Autorin gewählte Pseudonym. Der vollständige Beitrag ist verfügbar unter: https://www.digitalekultur.medienpaedagogik.uni-kiel.de/archiv/beitrag_119.html.

Themen »Flughund- und Fledermaus-Rettung« befassen. Sie geht davon aus, dass Instagram ihr den Beitrag der Organisation Bat World Sanctuary aufgrund der thematischen Ähnlichkeit zu diesen Accounts und deren Beiträgen, die sie gelikt und weiter geteilt hat, vorgeschlagen hat. Als Motiv der Empfehlung vermutet sie das Interesse von Instagram, sie möglichst lange auf der Plattform zu halten. Gleichzeitig geht TienErr davon aus, dass Bat World Sanctuary bei der Auswahl der geteilten Inhalte ebenfalls strategisch vorgeht, um »eine höhere Reichweite und somit mehr Aufmerksamkeit für ihre Arbeit [zu] erreichen«.

Um eine solche, auf die individuellen Interessen der Anwender:innen zugeschnittene, Empfehlungsfunktion technisch realisieren zu können, greift Instagram, wie andere Social-Media-Plattformen auch, auf Verfahren des maschinellen Lernens zurück.[117] Im Unterschied zu Ansätzen, die Empfehlungen auf Basis einer direkten thematischen Verschlagwortung der Inhalte (beispielsweise mittels Hashtags) oder über Popularitätsmetriken ermitteln, setzen die von Instagram verwendeten Empfehlungsdienste dabei an den Verhaltensmustern der Anwender:innen an, um anhand ihrer digitalen Interaktionen ›Interessen‹ zu identifizieren und Vorhersagen über ihr zukünftiges Verhalten zu treffen.[118] Den Ausgangspunkt hierfür bilden die digitalen Spuren, die die Anwender:innen bezüglich der auf Instagram geteilten Inhalte hinterlassen, wie etwa das Liken, Kommentieren von Inhalten oder auch die Dauer, mit der ein Beitrag auf dem jeweiligen Endgerät angezeigt wird. Diese digitalen Spuren dienen dabei sowohl als Indikator für die Interessen der jeweiligen Person wie auch als Zielgröße des Empfehlungsdienstes, dessen Qualität sich ebenfalls an der Interaktion mit den vorgeschlagenen Inhalten bemisst. Die wesentliche technische Herausforderung besteht hierbei darin, aus der riesigen

117 Die folgende Darstellung des von Instagram realisierten Verfahrens basiert auf Ivan Medvedev, I./Wu, H./Gordon, T.: Powered by AI: Instagram's Explore recommender system, Facebook Artificial Intelligence [publiziert am 25. November 2019], https://ai.facebook.com/blog/powered-by-ai-instagrams-explore-re commender-system/ [2. Januar 2021].

118 Vgl. D. Cardon: Den Algorithmus dekonstruieren (wie Anm. 45).

Menge an Beiträgen, die kontinuierlich über Instagram geteilt werden, in kürzester Zeit jene Inhalte herauszufiltern, die für eine bestimmte Person mit möglichst hoher Wahrscheinlichkeit weitere Interaktionen hervorrufen. Neben der Notwendigkeit, die Auswahl und Gewichtung der Beiträge möglichst effizient zu gestalten, stehen die Entwicklungsteams von Instagram aber auch vor der Aufgabe herauszufinden, wie unterschiedliche Faktoren zu gewichten sind, damit der Empfehlungsdienst nicht nur bereits bestehenden, sondern auch neuen Interessen der jeweiligen Person Rechnung tragen kann. Darüber hinaus sind im Empfehlungsdienst von Instagram auch Vorkehrungen getroffen worden, »to make sure the content we recommend is both safe and appropriate for a global community of many ages on Explore«[119].

Auch wenn die Details der technischen Implementierung des Empfehlungsdienstes von Instagram nicht frei zugänglich sind, so reichen die öffentlich zugänglichen Informationen doch aus, um die zugrundlegenden ›Rechentechniken‹[120] und damit die operationale Form zu bestimmen. Indem Instagram die digitalen Verhaltensspuren der Anwender:innen auf der Plattform zur Grundlage personalisierter Profile macht, anhand derer errechnet wird, welche Inhalte einer Person angezeigt werden, formalisiert der Empfehlungsdienst nicht nur die operationale Form, sondern auch jenen Gegenstandsbereich, auf den sich die operationale Form bezieht.[121] Indem der Empfehlungsdienst unterstellt, dass alle digitalen Interaktionen als potenzielle Indikatoren für die Interessenslage der Anwender:innen zu werten sind, nimmt er letztlich seine eigene Anwendung vorweg und produziert damit das, was er zu repräsentieren vorgibt.[122] Diese konstitutive ›Einbettung‹ der

---

119 I. Medvedev/H. Wu/T. Gordon: Powered by AI (wie Anm. 117).

120 Vgl. D. Cardon: Den Algorithmus dekonstruieren (wie Anm. 45).

121 Vgl. C. Floyd: Developing and Embedding Auto-Operational Form (wie Anm. 8).

122 Vgl. Scott Lash: »Power after Hegemony. Cultural Studies in Mutation?«, in: Theory, Culture & Society 24 (2007), S. 55–78, DOI: 10.1177/0263276407075956; T. Bucher: If…Then (wie Anm. 13).

autooperationalen Form in den Gegenstandsbereich[123] bedingt, dass jede Verwendung der Empfehlungsfunktion zu einer Veränderung des Gegenstandsbereichs und damit auch der Empfehlungsfunktion selbst führt. Sowohl die (vermeintlichen) Interessen der Anwender:innen wie auch die zu ihrer Bestimmung eingesetzten Technologien unterliegen infolgedessen einem permanenten Wandel. Dieser Umstand spiegelt sich nicht zuletzt in der Rahmung der Empfehlungsfunktion als einer »ongoing ML challenge«[124] durch die Entwicklungsteams von Instagram wider.

Über den Einsatz personalisierter Empfehlungsdienste wird im öffentlichen wie auch wissenschaftlichen Diskurs kontrovers diskutiert. Während auf der einen Seite personalisierte Empfehlungsdienste die Möglichkeit bieten, die Menge verfügbarer Informationen auf ein händelbares Maß zu reduzieren, stehen sie zugleich in dem Verdacht, Filterblasen zu produzieren, eine Polarisierung und Fragmentierung des öffentlichen Diskurses zu befördern und/oder neue ökonomische Machtverhältnisse zu etablieren.[125] Dieser Auseinandersetzung liegt häufig die Annahme zugrunde, dass die entsprechenden Technologien vor allem jene Inhalte verfügbar machen, die den bereits bestehenden Interessen und Präferenzen der jeweiligen Person entsprechen. Eine solche technikdeterministische Betrachtungsweise übersieht jedoch den Umstand, dass personalisierte Empfehlungsdienste nicht unabhängig von jenem soziokulturellen Milieu betrieben werden können, in das sie eingebettet sind. Die Frage nach einer »rich balance of both new interests alongside existing interests«[126], nach der Mischung aus Vertrautem und Neuem, das unser Interesse weckt, lässt sich nicht auf rein technischem Wege lösen, wie auch die Entwickler:innen von

123 Meir M. Lehmann: Programs, Life Cycles, and Laws of Software Evolution, in: Proceedings of the IEEE 68 (1980), S. 1060–1076.

124 I. Medvedev/H. Wu/T. Gordon: Powered by AI (wie Anm. 117).

125 Für eine Übersicht zum Stand der Forschung siehe z.B. Moeller, Judith/Hellberger, Natali: Beyond the filter bubble: Concepts, myths, evidence and issues for future debates. University of Amsterdam: Amsterdam 2018.

126 I. Medvedev/H. Wu/T. Gordon: Powered by AI (wie Anm. 117).

Instagram einräumen. Sie verweist vielmehr immer auch zurück auf die Erwartungen, die wir an entsprechende Technologien haben, die Bedeutung, die wir den Empfehlungen beimessen und die Art und Weise, wie wir mit ihnen umgehen. TienErr muss sich in diesem Sinne immer wieder neu entscheiden, welchen Empfehlungen sie folgen will und inwiefern sie bereit ist, die gewohnten Pfade zu verlassen.

Einsatzpunkte für eine kritische Auseinandersetzung mit den digitalen Technologieverhältnissen

Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Teil eines Versuchs, den digitalen Technologieverhältnissen in ihrer Vielfalt wie auch ihrer Dynamik auf die ›Spur‹ zu kommen. Er zielt darauf ab, einen analytischen Zugang zu entwickeln, der es ermöglicht, der konstitutiven Verwicklung von Mensch und Technik Rechnung zu tragen, ohne dabei die Eigensinnigkeit der Technik aus dem Auge zu verlieren, die sich sowohl in ihrer Anwendung wie auch in ihrer Gestaltung immer wieder als widerständig und nicht beliebig formbar erweist. Aus medienpädagogischer und bildungsinformatischer Sicht geht es hierbei nicht zuletzt um die Frage, wie sich Bildung im Sinne einer Transformation unserer Selbst-, Welt- und Anderenverhältnisse trotz eben jener konstitutiven Verwicklung mit den (digitalen) Dingen sowohl denken als auch praktisch realisieren lässt. Wie sind die Möglichkeiten einer digitalen kulturellen Bildung zu verstehen, wenn die digitalen Technologien unserem Tun wie auch unserer Erfahrung der Welt nicht mehr äußerlich sind, wenn Soziale Medien in immer umfassenderer Weise unseren Alltag durchdringen und Einfluss darauf nehmen, was für uns wahrnehm- und erfahrbar wird, aber auch wie wir uns artikulieren und mit anderen in Beziehung setzen können? Wie gehen wir damit um, dass wir es unter den Bedingungen der Postdigitalität nicht mehr mit einzelnen Gegenständen als vielmehr mit einem Gewebe aus Anwendungen, Datenströmen, Netzwerken, Schnittstellen, Protokollen, Interaktionen, kollektiven Praktiken und soziokulturellen Milieus zu tun haben, die einander wechselseitig stützen, ermöglichen, unterlaufen und irritie-

ren? Wie können wir uns gegenüber digitalen Technologieverhältnissen positionieren, die sich nach dem Prinzip der Borg'schen Assimilation[127] sukzessive unsere individuellen wie auch kollektiven Eigenschaften aneignen, indem sie allen Dingen eine Zeichenhaut wachsen lassen und sie in berechenbare Prozeduren überführen?

Die im Rahmen dieses Aufsatzes vorgeschlagene Lesart des Konzepts der (auto)operationalen Form bietet vor diesem Hintergrund einen Zugang, der sich der Idee einer vollständigen technischen Assimilation widersetzt, indem er auf der Differenz von sozialer Praxis und Technik beharrt. Der hier vertretene Zugang zur Frage nach den digitalen Technologieverhältnissen löst sich damit von der Vorstellung digitaler Technologien als in sich geschlossenen Entitäten mit inhärenten Eigenschaften und versteht stattdessen die Ausbildung von Technologien als einen kontinuierlichen Prozess der Formbildung, der sowohl in technische wie auch soziokulturelle Milieus eingebunden ist, die miteinander koevolvieren. Anstatt digitale Transformationsprozesse an der jeweiligen Beschaffenheit von Algorithmen und Datenstrukturen festzumachen, lenkt das Konzept der (auto)operationalen Form den Fokus auf die technischen Wirkprinzipien, die dem operativen Verhalten der Technologien zugrunde liegen, wie auch auf jene praktischen Leistungen, die erbracht werden müssen, um den technischen Kern digitaler Produkte gegen Störungen abzuschirmen. Wie anhand der Fallbeispiele aus dem Onlinelabor diskutiert, geht das Verhalten operationaler Formen, wie Emojis, den Verfahren zur automatisierten Beurteilung von Bildern oder Empfehlungsdiensten, entsprechend auch nicht in ihrer sozialen Funktion und Bedeutung auf. Was Technik kann, aber auch welche Funktion und Bedeutung ihr zukommt, ist damit notwendiger-

127 Zum Prinzip der Borg'schen Assimilation als Charakteristikum der digitalen Technologieverhältnisse siehe Edwards, P. N.: »We Have Been Assimilated: Some Principles for Thinking About Algorithmic Systems«, in: U. Schultze/M. Aanestad/M. Mähring/C. Østerlund/K. Riemer (Hg.), Living with Monsters? Social Implications of Algorithmic Phenomena, Hybrid Agency, and the Performativity of Technology, Cham: Springer 2018, S. 19–27.

weise unterbestimmt. Die hiermit verbunden ›Milieutransformationen‹ vollziehen sich folglich:

> »nicht als blinder Automatismus der biologischen, technologischen oder epistemischen Evolution, sondern als konflikthafte Prozesse der An- und Enteignung natürlicher und kultürlicher Ressourcen sowie praktischer und theoretischer Fertigkeiten und Wissensbestände.«[128]

Aus dem Umstand, dass sich operationale Formen nicht selbst schaffen können, sondern immer schon technischer wie soziokultureller Milieus bedürfen, eröffnen sich schließlich auch wesentliche Einsatzpunkte für eine kritische Auseinandersetzung mit den digitalen Technologieverhältnissen.

Das Konzept der (auto)operationalen Form schärft dabei zunächst den Blick dafür, dass die Entwicklung digitaler Technologien einen Prozess der Modellbildung darstellt und somit eine spezifische Rahmung des jeweiligen Gegenstands- beziehungsweise Anwendungsbereichs erfordert.[129] So standardisiert Unicode Emojis auf Basis ihrer ›kommunikativen Relevanz und Aussagekraft‹, analysieren Bildsuchmaschinen Fotos bezüglich ihrer ›ästhetischen Qualität‹ und filtern Social-Media-Plattformen Inhalte anhand von ›Interessen‹, die sie aus den Interaktionsspuren der Anwender:innen ableiten. Die Entwicklung digitaler Technologien bedingt entsprechend immer auch inhaltliche und normative Setzungen hinsichtlich derjenigen Aspekte sozialer Praxis, die als relevant oder irrelevant erachtet werden sollen. In diesem Prozess der operationalen (Re-)Konstruktion und Modellbildung artikulieren sich dabei jedoch nicht nur projektspezifische Interessen und Ideen der Entwickler:innen, sondern auch das kulturelle Grundmotiv einer prinzipiellen technischen Erschließbarkeit der Wirklichkeit. Die vermeintliche Wertneutralität der Technik erweist sich vor diesem Hintergrund vielmehr selbst als Ausdruck eines paradigmatischen

128 Ladewig, Rebekka/Seppi, Angelika: »Milieu 2020«, in: Rebekka Ladewig/Angelika Seppi (Hg.), Milieu Fragmente: technologische und ästhetische Perspektiven, Leipzig: Spector Books OHG, S. 7–38, hier S. 14.

129 Siehe hierzu auch B. Rieder: Engines of Order (wie Anm. 10), hier S. 11f.

Weltverständnisses, das die Welt von vornherein als eine ›Operationskette‹ auffasst und somit bereits technisch vorentschieden hat.[130] Eine kritische Annäherung an die digitalen Technologieverhältnisse erfordert insofern eine Sensibilität für die Singularität wie auch den unabgeschlossenen Charakter sozialer Praxis, die sich weder vollständig beschreiben noch in Regeln fassen lässt. Eine solche Annäherung bedeutet, dass wir die Möglichkeit ernst nehmen, dass die Relevanz dessen, was wir kommunizieren, nicht in den Zeichen, die wir verwenden, die ästhetische Qualität unsere Fotos nicht in den Bildern und das, was uns interessiert, nicht in unserem Verhalten zu finden sind.

Zugleich verweist das Konzept der (auto)operationalen Form aber auch auf den Umstand, dass digitale Technologien immer schon in soziale Praktiken verwickelt und dementsprechend nicht ohne unser praktisches Zutun funktionieren und bedeutsam werden. Die Standardisierung von Emojis ist dabei ebenso auf ihren praktischen Gebrauch verwiesen, wie Bildsuchmaschinen und Empfehlungsdienste darauf angewiesen sind, dass wir die von ihnen erbrachten Leistungen in irgendeiner Weise als relevant erachten und in unsere Praktiken integrieren können. Trotz ihres autooperationalen Charakters, ihrer Fähigkeit Operationen selbstständig auszuführen,[131] bedürfen sie eines soziokulturellen Milieus, das sie ›am Laufen hält‹. Sie bedürfen sozialer Praktiken, die es ermöglichen den ›technischen Kern‹ der operationalen Form gegen Störungen abzuschirmen. So müssen wir etwa bei der Verwendung von Emojis das vorgegebene Raster an Hautfarben, Geschlechtsidentitäten, Gesichtsausdrücken und Gesten immer wieder praktisch aufgreifen, um uns auf diese Weise in Sozialen Medien artikulieren zu können.[132] Ebenso müssen wir dafür sorgen,

---

130 Vgl. Mersch, Dieter: »Kritik der Operativität – Bemerkungen zu einem technologischen Imperativ«, in: Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie 2(1) (2016), S. 31–52. DOI: https://doi.org/10.1515/jbmp-2016-0104; C. Floyd: Developing and Embedding Auto-Operational Form (wie Anm. 8).

131 C. Floyd: Developing and Embedding Auto-Operational Form (wie Anm. 8), hier S. 24.

132 Für die sich hieraus ergebenden kommunikativen Komplikationen siehe z.B. M. Sweeney/K. Whaley: Technically white (wie Anm. 100).

dass unsere Fotos möglichst ›für sich selbst sprechen‹, damit ihre ästhetische Qualität berechnet werden kann, und wir sollten die Empfehlungsdienste darüber informieren, wenn uns ihre Empfehlungen nicht gefallen.[133] Eine kritische Auseinandersetzung mit den digitalen Technologieverhältnissen kann, trotz der Eigensinnigkeit der Technik, die sozialen Praktiken nicht ausklammern, in denen technische Produkte ihre Funktion und Bedeutung erst erlangen. Die Wirkmacht digitaler Technik setzt, wie bei jeder operationalen Form, voraus, dass wir sie anerkennen. Es geht hierbei jedoch nicht in erster Linie um eine bewusste Entscheidung für oder gegen die Verwendung eines bestimmten Produkts, als vielmehr um die Frage, für wie ›berechenbar‹ wir uns als Individuen aber auch als Gesellschaft halten.[134] Zur Disposition steht damit nicht nur die Technik selbst, sondern auch unsere individuellen und kollektiven Erwartungen an Technik sowie die Regelhaftigkeit der Welt.

Schließlich, und dies bildet einen dritten Einsatzpunkt, bricht das Konzept der (auto)operationalen Form mit der Vorstellung einer freien Gestaltbarkeit des Digitalen und verweist stattdessen auf die Grenzen des technisch Machbaren. Das technisch Mögliche geht weder in den Intentionen und Ideen der Entwickler:innen noch in den praktischen Gebrauchsformen auf. Die technische Standardisierung von Emojis ist an das Erfordernis der Interoperabilität innerhalb technischer Netzwerke wie auch die Frage einer möglichst effizienten Nutzung von Speicherplatz gebunden. Die automatisierte Bildanalyse setzt ebenso wie ein personalisierter Empfehlungsdienst neben der Existenz geeigneter Rechentechniken, wie etwa neuronalen Netzen, auch entsprechende Rechenkapazitäten voraus, die in der Lage sind, die

---

133 Wie wichtig eine solche Form der Rückmeldung ist, zeigt sich u.a. darin, dass Intragram hierfür eine eigene Funktion in den Empfehlungsdienst integriert hat. Siehe I. Medvedev/H. Wu/T. Gordon: Powered by AI (wie Anm. 117).

134 Vgl. Heintz, Bettina: Die Herrschaft der Regel: zur Grundlagengeschichte des Computers, Campus: Frankfurt 1993, hier S. 189, sowie D. Cardon: Den Algorithmus dekonstruieren (wie Anm. 45), hier S. 148.

notwendigen Rechenoperationen in einer für den jeweiligen Einsatzzweck hinreichenden Geschwindigkeit auszuführen. Auch wenn die Grenzen des technisch Möglichen wandelbar sind, so bestimmen dennoch die jeweils verfügbaren Protokolle, repräsentationalen Formate, Rechentechniken, Speicher- sowie Rechenkapazitäten den jeweiligen Horizont, innerhalb derer sich die Entwicklung softwaretechnischer Produkte vollzieht. Die Anerkennung der Materialität des Digitalen verweist nicht nur einen überbordenden Technikoptimismus in seine Grenzen, sondern bietet zugleich die Möglichkeit, jenes kollektive Repertoire an Protokollen, repräsentationalen Formaten und Rechentechniken in die Analyse der digitalen Technologieverhältnisse mit einzubeziehen, aus denen sich die Entwicklung einzelner Produkte speist.[135] Eine Auseinandersetzung mit diesem »historically accumulated archive of technical possibilities«[136] eröffnet dabei sowohl einen Weg, die technischen Entwicklungslinien und Logiken zurückzuverfolgen, die die Grundlage aktueller Gestaltungsentscheidungen bilden, wie die Möglichkeit, Einblicke in die grundlegenden operationalen Eigenschaften der Technologien und der hierauf aufbauenden Produkte zu erlangen.

Die hier skizzieren Möglichkeiten einer Auseinandersetzung mit den digitalen Technologieverhältnissen sind allerdings nicht als eine Kritik von außen zu verstehen, sondern als eine Kritik, die sich aus der praktischen Auseinandersetzung mit diesen Verhältnissen selbst ergibt.[137] Es kann vor dem Hintergrund des entwickelten Zugangs weder

---

135 Vgl. P. Dourish: The Stuff of Bits 2017 (wie Anm. 10); B. Rieder: Engines of Order (wie Anm. 10).

136 B. Rieder: Engines of Order (wie Anm. 10), hier S. 51.

137 Vgl. H. Allert/M. Asmussen: Bildung als produktive Verwicklung (wie Anm. 6); Decuypere, Mathias/Simons, Maarten: »On the critical potential of sociomaterial apporaches in education«, in: Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria 28(1) (2016), S. 25–44, DOI: 10.14201/teoredu20162812544; Fenwick, Tara: »Sociomateriality and learning: a critical approach«, in: David Scott/Eleanore Hargreaves (Hg.), The SAGE Handbook of Learning, London: Sage 2015, S. 83–93.

darum gehen, die konstitutive Verwicklung mit den digitalen Technologien zu überwinden oder sie als unausweichliches Produkt einer blinden Evolutionsdynamik hinzunehmen, sondern in den Interferenzen von sozialer Praxis und operationaler Form jene Momente aufzuspüren, die sich nicht formalisieren und in Regeln fassen lassen, uns aber dennoch wichtig und bedeutsam erscheinen. Das Ringen um ein treffendes Emoji, die Erinnerung an Sonne, Sand, Meer und Frischbrötchen, wie auch die Bereitschaft sich auf Neues und Unerwartetes einzulassen und sich auf digitale Abwege zu begeben, können hierfür durchaus als Beispiele dienen.

Autor:innen

Heidrun Allert, Prof. Dr., ist Professorin der Pädagogik, Schwerpunkt Medienpädagogik/Bildungsinformatik an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Sie leitete das ›Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung‹. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Digitalisierung & Algorithmisierung, den Entwicklungslinien im Netz, der Untersuchung und Förderung von netzbasierten Wissenspraktiken und Kreativität, gestaltungsbasierter Forschungsmethoden sowie der Emanzipation im Netz.

Michael Asmussen, Dr., hat in Kiel Pädagogik und Philosophie studiert. Er wurde 2020 mit einer Arbeit zum praxistheoretischen Bildungsbegriff promoviert und arbeitet seit 2021 am Institut für Qualitätsentwicklung an Schulen Schleswig-Holstein als regionaler Medienfachberater. Dort berät er Schulen und bildet Lehrkräfte zu Themen der Bildung in einer Kultur der Digitalität, Mediendidaktik oder Medienerziehung fort.

Nick Böhnke, Dr., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel mit einem Forschungsprojekt zur Beziehung von Visus und Tactus in der Bildwahrnehmung der frühen Reliefs Günther Ueckers. Schwerpunkte sei-

ner Forschung und Lehre sind postdigitale Formfindungen sowie Bilderfragen und Formprozesse in der Moderne.

Martina Ide ist Dozentin der Kunstpädagogik am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Ihre Forschungsschwerpunkte sind digitale Medien und künstlerische Prozesse, Theorie der Kunstdidaktik, Körper bezogene Gegenwartskunst und Pädagogik des Performativen.

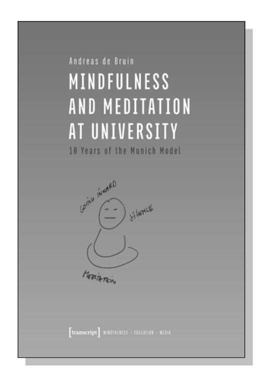
Christoph Richter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Abteilung Medienpädagogik/Bildungsinformatik der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und hat das ›Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung‹ koordiniert. Sein Forschungsinteresse gilt kollaborativen und partizipativen Wissenspraktiken, digitalen Kulturtechniken, der kritischen Medienbildung sowie der Genese digitaler Technologien.

Christoph Schröder M.A., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Abteilung Medienpädagogik/Bildungsinformatik der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Im Rahmen des Forschungsprojekts ›Onlinelabor für Digitale Kulturelle Bildung‹ befasst er sich mit bildungstheoretisch ausgerichteten Fragen nach subjektivierenden Adressierungs- und Anerkennungsprozessen in Verwobenheit mit digitalen Medien.

Pädagogik



Tobias Schmohl, Thorsten Philipp (Hg.)
Handbuch Transdisziplinäre Didaktik
2021, 472 S., kart., 7 Farbabbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5565-0
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5565-4
ISBN 978-3-7328-5565-0



Andreas de Bruin
Mindfulness and Meditation at University
10 Years of the Munich Model

2021, 216 p., pb.
25,00 € (DE), 978-3-8376-5696-1
E-Book: available as free open access publication
PDF: ISBN 978-3-8394-5696-5



Andreas Germershausen, Wilfried Kruse
Ausbildung statt Ausgrenzung
Wie interkulturelle Öffnung und Diversity-Orientierung in Berlins Öffentlichem Dienst und in Landesbetrieben gelingen können

2021, 222 S., kart., 8 Farbabbildungen
25,00 € (DE), 978-3-8376-5567-4
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5567-8

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de